UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00892262 7

Lisle, Jacques Alaric
Essai sur les théories
dramatiques de Corneille

PQ
1780
L57
ROBA

ESSAI

SUR LES

THÉORIES DRAMATIQUES

DE

CORNEILLE,

D'APRES SES DISCOURS ET SES EXAMENS

PAR

J. A. LISLE.

PARIS.

AUGUSTE DURAND, LIBRAIRE,

RUE DES GRÈS, 5.

1852.

18955

ESSAI

SUR LES

THÉORIES DRAMATIQUES

DE

CORNEILLE,

D'APRÈS SES DISCOURS ET SES EXAMENS.

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR J.-A. LISLE,

BACHELIER ÈS-SCIENCES, LICENCIÉ ÈS-LETTRES ET EN DROIT.

PARIS

AUGUSTE DURAND, LIBRAIRE

RUE DES GRÉS, 5.

1852.

PQ
1780
L57

A M. A. BIXIO,

ANCIEN REPRÉSENTANT DU PEUPLE,

Hommage de reconnaissance et d'affection.

ESSAI

SUR LES THÉORIES DRAMATIQUES

DE CORNEILLE

D'APRÈS

SES DISCOURS ET SES EXAMENS.

AVANT-PROPOS.

S'il est une question qui ne soit pas neuve, c'est celle des théories générales de l'art dramatique; mais ce sont les théories de Corneille qui font l'objet de cette étude.

On demande souvent si c'est l'art ou la nature qui fait les poëtes; et bien des gens semblent croire que la poésie est une fleur privilégiée, qui naît sans semence et se développe sans culture. Ce n'était pas l'opinion d'Horace, qui cependant devait s'y connaître :

> « Qui studet optatam cursu contingere metam,
> Multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit (1). »

On peut sans doute, dans les œuvres du génie, faire une large part à l'inspiration; mais il en faut réserver une tout

(1) Hor. Art. poët, 412.

aussi grande à la prévoyance et au calcul. Corneille n'avait donc pas seulement la conscience de sa force, il en avait aussi le secret, et l'on peut essayer de le lui surprendre.

Mais où le chercher? Dans ses poëmes? Il ne suffit pas de regarder un tableau pour devenir peintre. Pour apprendre à tenir la palette, à conduire un pinceau, à combiner les couleurs, le plus simple traité serait plus utile que tous les chefs-d'œuvre de Raphaël.

Ce traité serait bien plus utile encore, s'il était fait par un maître. On n'y trouverait pas seulement les meilleurs procédés d'exécution, on pourrait sans doute y recueillir des leçons bien plus précieuses, des conseils pour l'invention et la disposition des sujets, des idées lumineuses sur les divers moyens de frapper, d'émouvoir, de séduire les cœurs. Voilà les enseignements que nous allons chercher dans les écrits de Corneille sur l'art dramatique.

S'il avait composé une poétique, pour enseigner ses doctrines, il suffirait de le lire. Mais il écrivait bien moins, sans doute, pour publier les secrets de son art, que pour défendre ses ouvrages; il écrivait pour un public qui l'abandonnait, et dont il était prudent de ménager les goûts, les opinions, et même les préjugés; il écrivait enfin sous l'œil de ses critiques et de ses rivaux, prêts à tirer avantage de toutes ses imprudences. Il y a donc, dans ses discours et ses examens, une exposition de principes et une apologie, qu'il faut avoir soin de distinguer; il y a des réticences, des concessions, des insinuations, qui ont besoin d'être expliquées. On voit là Corneille en public, ou, pour mieux dire, en pays ennemi, toujours en défiance et en garde; nous tâcherons de le surprendre dans son naturel, dans sa franchise et sa simplicité, c'est-à-dire dans sa grandeur.

Mais, pour atteindre ce but, quelle est la marche à suivre? Prendrons-nous successivement la préface et l'examen de chaque pièce, pour en extraire la substance? Ce serait s'exposer à la fois à des redites et à des omissions; ce serait ranger, dans de petits cadres, une série de traités partiels sur des questions particulières, au lieu d'offrir, dans son ensemble, un tableau

général et bien ordonné de l'art dramatique. Chercherons-nous à quelle époque, et sous quelles influences, ont pu naître et se développer les idées et les théories du poëte? Il serait curieux, sans doute, d'assister à l'éducation de ce grand génie; de rechercher ce qu'il a reçu de ses maîtres ou de ses modèles, et ce qu'il a tiré de son propre fonds; les leçons de l'expérience dont il a profité, et les exigences de son siècle qu'il a subies. Mais, sans parler des difficultés d'une pareille étude, de l'incertitude des conjectures où l'on serait réduit, par l'absence de documents précis, il faudrait examiner chaque question, à mesure que Corneille s'en est occupé, et renoncer, par conséquent, à cette suite logique, à cet ordre naturel que recommande Horace, et qui, selon lui, produit la lumière. Mieux vaut, je crois, suivre une autre marche : celle de la nature. Quand un poëte songe à composer une tragédie, parmi les cent questions qui s'offrent en tumulte à son esprit, et réclament son attention, il en est qu'il doit ajourner, il en est qu'il doit examiner tout d'abord. Il est clair, par exemple, qu'avant de faire parler ses personnages, il faut qu'il les connaisse; et que, pour les bien choisir, il a besoin de savoir les qualités qui leur sont nécessaires, le rôle auquel il les destine, et les effets qu'il en attend; qu'avant tout, enfin, il doit savoir quel est le but qu'il se propose, quel est le but de la tragédie. C'est aussi la question que Corneille aborde la première : c'est donc par elle que commencera cette étude.

PREMIÈRE PARTIE.

Du but de la tragédie.

Quel est le but de la tragédie? C'est de plaire (1), répond Corneille. Il est vrai qu'il ajoute, c'est de plaire selon les règles; mais il est aisé de voir que c'est par esprit de conciliation; peut-être un peu par ironie, et comme Molière aurait pu dire de la médecine, qu'elle est l'art de guérir selon les règles de la Faculté. Il emploie ici, ce me semble, pour mettre en défaut ses critiques, un stratagème qu'il affectionne. Ce qu'il pense et qu'il n'ose dire, il le cherche, il le trouve, il le met au besoin dans Aristote; et, après avoir montré ses adversaires en révolte flagrante contre le maître, il intervient et offre sa médiation. Il se donne ainsi des airs de modération et d'impartialité qui lui gagnent le lecteur; et, au lieu d'un avocat qui plaide sa cause, on croit voir un juge plein de bonhomie et d'équité, dont l'unique souci est d'accommoder les parties et de les satisfaire toutes deux.

Depuis longtemps, tous les docteurs en poésie dramatique, pensant ennoblir l'art qu'ils enseignaient, avaient professé que le but de la tragédie était d'instruire et non de plaire. Aussi, voyez Corneille commencer l'attaque : « Bien que, selon Aristote, le seul but de la poésie dramatique soit de plaire aux spectateurs;.... » et comme il sait bien que cette proposition mal sonnante ne passera pas sans combat, il l'arme

(1) Cor. disc. I.

d'une citation : « Il ne faut pas prétendre, dit ce philosophe, que ce genre de poésie nous donne toute sorte de plaisir, mais seulement le plaisir qui lui est propre (1). » Il faudrait beaucoup de complaisance pour voir dans ce passage, le sens qu'y découvre Corneille. Aristote vient de parler de la décoration et de l'appareil de la scène ; et il dit que la terreur inspirée par ces moyens matériels n'a rien de commun avec la terreur tragique ; car, ajoute-t-il, il ne faut pas demander à la tragédie toute sorte de plaisir, mais seulement le plaisir qui lui est propre. Voit-on, dans ce passage, que, selon Aristote, le seul but de la poésie dramatique soit de plaire aux spectateurs ?

D'ailleurs les *spéculatifs* répondaient par cette fameuse ligne sur la purgation des passions, qui a soulevé tant de querelles non encore pacifiées. Δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν : « Employant la terreur et la pitié pour purger les passions de ce genre (2). »

Que signifie cette phrase ? Paul Beni en avait compté dans les commentateurs quinze explications différentes ; ce qui lui avait donné l'idée d'en ajouter une seizième de sa façon. Il serait dangereux de s'engager dans ce dédale : cependant comme ces quelques mots ont occupé tous les esprits d'élite au XVIIe siècle, il est nécessaire de s'y arrêter un instant.

On se demande d'abord quelles sont ces passions qui sont purgées par la pitié ou la terreur tragique. A ne consulter que le texte, il semble que ce soient la pitié et la terreur elles-mêmes ; et c'est en effet le sens adopté par les traducteurs les plus autorisés. Dans son traité *de Constitutione tragica*, qui n'est qu'une paraphrase de la poétique d'Aristote, Daniel Heinsius commente ainsi ce passage : « Quæ si recte adhibeantur (horror et miseratio) defectum suum atque excessum expiant et purgant, mediocritatem vero relinquunt (3). » Explication que Sarasin développe en ces termes, dans son dis-

(1) Poet. 15, 4. — (2) Poet. 7, 2 (trad. de M. Egger).
(3) De Const. tr. Ed. 1612, p. 30.

cours sur la tragédie : « En excitant la terreur et la pitié, la tragédie en laisse après une médiocrité raisonnable dans l'esprit des spectateurs (1) ; » et ailleurs : « On s'accoutume à la terreur et à la pitié, comme les chirurgiens s'accoutument à panser les plus dangereuses playes sans frémir (2). » Enfin quelque temps après, Racine écrivait de même, en marge d'un exemplaire de la poétique : « En excitant la terreur et la pitié, elle purge et tempère ces sortes de passions; c'est-à-dire qu'en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison (3). »

Ainsi, d'après Heinsius, Sarasin, Racine et bien d'autres, le but de la tragédie serait d'émousser la sensibilité et d'endurcir les cœurs. Il est curieux de rapprocher de cette opinion, celle d'un critique grand seigneur, qui écrivait à la même époque : « La tragédie, dit Saint-Evremont, consistant (chez les anciens) aux mouvements excessifs de la terreur et de la pitié, n'était-ce pas faire du théâtre une école de frayeur et de compassion, où l'on apprenait à s'épouvanter de tous les périls et à se désoler de tous les malheurs? On aura de la peine à me persuader qu'une âme accoutumée à s'effrayer sur ce qui regarde les maux d'autrui, puisse être dans une bonne assiette sur les maux qui la regardent elle-même (4). » Cette opinion, du reste, n'était pas nouvelle : il y avait longtemps que Platon avait accusé les poëtes d'amollir les courages, en étalant sans cesse aux yeux de leurs lecteurs des héros et des dieux même pleurants et gémissants. On sait qu'il ne pardonnait pas même à Homère, et qu'après avoir versé sur sa tête des essences et des parfums, après l'avoir couronné de bandelettes comme un homme divin, il le priait de sortir de sa république (5).

Entre ces deux partis si opposés, Corneille préfère naturellement celui qui ne proscrit pas les poëtes. Il ne se contente

(1) Sar. disc. sur la trag.

(2) Egger. trad. de la poet. not. — (3) Id. ibid.

(4) St.-Evr. De la trag. anc. et mod. — (5) Plat. Rep 3.

même pas d'accorder à la tragédie le don de prémunir le cœur contre la terreur et la pitié, il en fait une panacée universelle pour toutes les maladies de l'âme : « La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, dit-il, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte, au désir de l'éviter ; et ce désir, à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge dans ce malheur la personne que nous plaignons (1). » Il démontre aussitôt, à grand renfort d'arguments et de citations, que c'est là le sentiment d'Aristote ; et réfute successivement toutes les objections qu'on pourrait lui opposer, avec une force de raisonnement qui a paru décisive au savant Dacier (2). Puis, quand il a réduit au silence tous ses adversaires, avec une bonhomie qui n'est peut-être pas sans malice, il renverse d'un trait de plume cette théorie qu'il avait si péniblement établie sur la ruine de toutes les autres. Il en appelle au sentiment de ceux qui ont vu le *Cid*, il leur demande si, après s'être attendris pour Chimène et pour Rodrigue, après avoir pleuré au spectacle de tant de douleurs causées par l'amour, ils ont été guéris à jamais d'une passion si funeste. « J'ai bien peur, dit-il en finissant, que le jugement d'Aristote, sur ce point, ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité (3) ! »

Il ne s'en tient pas à ce soupçon irrévérencieux : il se demande s'il ne faudrait pas voir avec un commentateur, dans cette *belle idée* du philosophe, une sorte de machine de guerre, une réponse au passage de Platon cité plus haut ; en un mot, un de ces sophismes qu'enfante ou adopte si aisément l'esprit de contradiction.

Un texte qui se prête à tant d'explications, et qui donne lieu à tant de suppositions et de commentaires, ne doit pas être, il faut en convenir, d'une parfaite clarté. D'ailleurs, dans sa

(1) Cor. Disc., 2.

(2) Dac. Trad. de la poét. préface et notes. Aussi est-il sévèrement repris par Lessing (Dram. 78, 81), qui veut qu'il n'y ait de purgation que pour la terreur et la pitié, et les passions qui en dépendent.

(3) Cor. Disc. 2.

politique (1), Aristote parlant de la purgation des passions, annonce qu'il développera sa pensée sur ce sujet dans sa poétique. Serait-ce dans la ligne dont nous parlons qu'il faudrait chercher le développement annoncé ? Une ligne, pour exposer une théorie ! Une ligne, pour réfuter un livre de Platon ! La plupart des commentateurs n'hésitent pas à dire que ce n'est là qu'un débris d'un chapitre perdu. A ce compte, il se pourrait que ce fragment tronqué, altéré, défiguré, ne rendît en aucune façon la pensée d'Aristote ; il se pourrait que, des seize versions de Paul Beni, aucune ne fût la bonne ; il se pourrait que, toutes les argumentations bâties sur ces quatre syllabes, pendant plusieurs siècles, n'eussent aucun fondement. Peut-être alors ne serait-il pas hors de propos de terminer cette grande discussion par ce mot de Voltaire : « Que résulte-t-il de cette vaine dispute ? Qu'on court à Cinna et à Andromaque, sans se soucier d'être purgé (2). »

Cette façon cavalière de trancher la question pouvait ne pas déplaire au XVIIIe siècle ; mais au XVIIe, elle aurait scandalisé toutes les âmes honnêtes. En perdant l'autorité qu'il avait eue si longtemps, dans le domaine de la science et de la philosophie, Aristote avait conquis dans les lettres un empire absolu. Au moyen âge, on avait voulu, dit-on, le canoniser, et le mettre en paradis, à côté de saint Pierre et de saint Paul ; au temps de Scudéry, on l'aurait volontiers intronisé sur le Parnasse, et proclamé dieu de la poésie. Ce n'était pas assez du titre de grand, pour exprimer l'admiration qu'il inspirait ; on ne l'appelait plus que *cet excellent homme*, *ce divin homme* (3). Sa poétique était devenue un évangile ; et malheur au profane qui osait en violer les décrets. Encore, si l'on se fût contenté d'imposer les théories qu'il avait émises ! Mais une foule de critiques commentaient et étendaient à l'envi ce texte sacré. Un principe posé, ils en tiraient des conséquences à perte de vue ; ces conséquences devenaient à leur tour des

(1) Ar. Pol. 8, 7.

(2) Corn. Edit. de Volt. Disc. 2, note.

(3) Sar. Disc. sur la trag.

principes d'où naissaient des conséquences nouvelles, souvent en opposition flagrante avec la théorie du philosophe d'où elles tiraient leur origine. Elles n'en étaient pas moins érigées en lois, au nom du maître; et, à ce titre, elles obtenaient partout crédit et respect.

De cette manière, on avait fait d'une loi en général assez large, le code le plus étroit et le plus gênant qui se puisse imaginer. Ainsi Aristote semblait dire que la tragédie pouvait corriger certaines passions; on avait conclu de là qu'Aristote voulait qu'une tragédie fût un sermon. En conséquence, on lui attribuait hardiment toutes les règles qu'on inventait pour sanctifier le théâtre. On lui faisait honneur, par exemple, de ce décret célèbre, par lequel il était enjoint aux poëtes de punir le vice et de récompenser la vertu; décret proposé par Scudéry (1) et sanctionné par l'Académie (2), et au nom duquel Chimène, *cette fille dénaturée ou plutôt ce monstre*, après avoir attendri et charmé tous les cœurs pendant les quatre premiers actes, aurait dû subir au cinquième un châtiment exemplaire : décret éminemment moral, et qu'on peut voir expliqué en ces termes par La Mesnardière, dans sa poétique : « Que les mauvaises actions paraissent toujours punies et les vertus récompensées, non-seulement en la personne qui est la plus considérable, mais encore dans les moindres (3). » Ainsi chacun doit être traité selon ses œuvres, tout comme au jugement dernier; et cela « pour la conversion des méchants qui tremblent jusqu'au fond du cœur en voyant punir à leurs yeux les crimes qu'ils ont commis (4) » C'est là sans doute ce que Sarasin trouvait « divinement traité par son singulier ami, M. de La Mesnardière (5). »

Corneille avait dans l'âme trop de droiture et de hauteur pour sacrifier la vérité à son intérêt. Il n'entrait pas sans doute dans ses vues de décréditer l'art qui faisait sa fortune et sa gloire; il avait même trouvé quatre sortes d'utilité dans

(1) Obs. sur le *Cid*. — (2) Sent. de l'Acad. sur le *Cid*.
(3) La Mesn. Poét. 5. — (4) La Mesn. Poét. 5.
(5) Sar. Disc. sur la trag.

la tragédie; mais il sentait que l'utilité n'était pas son but, et quoiqu'il sût que ce sentiment passait alors pour une damnable hérésie, il ne savait pas le dissimuler. Aussi quand il se demande si le poëte est tenu de récompenser les bonnes actions et de punir les mauvaises, il déclare hardiment que cette maxime n'est point à ses yeux un précepte de l'art; mais un usage nouvellement introduit, « et dont chacun peut se départir à ses risques et périls (1). » Il soupçonne même qu'il ne plaisait pas trop à Aristote; et ce soupçon n'est pas sans quelque apparence. Ce philosophe, en effet, loue Euripide d'avoir terminé ses pièces dans le deuil et dans les larmes; et lui décerne le titre de tragique par excellence (2). Il se plaint de l'excessive délicatesse du public de son temps qui exigeait des dénoûments heureux, et de la docilité des poëtes qui sacrifiaient l'art au mauvais goût du public. Il aurait donc sans doute approuvé sans réserve cet illustre romancier du siècle passé, qui, malgré les lettres qu'on lui écrivait, dit-on, de toute l'Europe, pour le supplier de faire grâce à son intéressante héroïne, sut cependant rester inflexible; et osa immoler au nom de la raison et de la vérité, celle que protégeaient la tendresse et la pitié de tout un monde de lecteurs.

Du reste, cette théorie d'Aristote était la conséquence naturelle de son système dramatique. A ses yeux, la tragédie et la comédie sont les deux extrémités opposées d'une même sorte de poésie, la face et le revers d'une même médaille. A l'une la joie, les jeux, les rires, les heureuses réconciliations; à l'autre les larmes, le deuil, les terribles catastrophes. Or il hait les mélanges et les confusions : tout ce qui n'est pas franc répugne à la droiture de sa raison autant qu'à la délicatesse de son goût. Je ne sais si dans le passage de la purgation des passions il a voulu, comme on l'a dit, assigner un but utile à la tragédie : mais ce qui est certain, c'est que dans tout le reste de la poétique, il a l'air d'avoir oublié tous

(1) Cor. Disc. 1.
(2) Ar. Poét. 14, 9.

les services qu'elle peut rendre, et ne la considère que comme une œuvre d'art. Quand il donne des préceptes pour la composer, il n'enseigne pas à la rendre utile, mais à la rendre belle. De cette façon, dit-il, elle plaît, elle séduit, elle charme davantage. Il en parle comme il parlerait d'une statue ou d'un tableau. Il va jusqu'à lui appliquer des expressions, des comparaisons, des règles même, empruntées de la peinture (1). Enfin ne savons-nous pas qu'elle est née dans les fêtes, et qu'elle eut d'abord pour but unique de distraire et d'amuser le peuple pendant une cérémonie religieuse? Comment donc hésiter à croire qu'il lui ait attribué pour fin première le plaisir?

C'est aussi pleinement l'opinion de Corneille; et si dans sa vieillesse, quand l'âge et quelques revers l'avaient rendu prudent, il accordait à ses critiques qu'il ne fallait plaire que selon les règles, il avait parlé bien autrement dans la franchise de la jeunesse, et dans la fierté de ses premiers succès. En 1634, lorsqu'il achevait la *Suivante* et commençait le *Cid*, il ne craignait pas de dire dans une préface : « Notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple..... Surtout, gagnons la voix publique ; autrement, notre pièce aura beau être régulière, si elle est sifflée au théâtre, les savants aimeront mieux dire que nous avons mal entendu les règles, que de nous donner des louanges, quand nous serons décriés par le consentement général de ceux qui ne voient la comédie que pour se divertir (2).

« Je voudrais bien savoir, s'écriait Molière, quelques années plus tard, si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but, n'a pas suivi un bon chemin (3). » Si l'on était curieux de voir la même pensée chez nos trois grands poëtes, avec le cachet particulier que lui imprime chacun de ces génies si divers, on pourrait la retrouver dans Racine sous la forme d'un compliment plein de grâce adressé à la duchesse d'Or-

(1) Poét. 3, 1 ; 7, 13 et 15 ; 16, 10, etc. — (2) Ep. déd. de la *Suivante*.
(3) Mol. Crit. de l'Éc. des fem.

léans : « Et nous qui travaillons pour plaire au public, écrit-il à son illustre protectrice, nous n'avons plus que faire de demander aux savants si nous travaillons selon les règles : la règle souveraine est de plaire à votre altesse royale (1). » Enfin, c'est encore sous la forme d'un compliment que je la retrouve delà les Pyrénées : « C'est le public qui paie nos pièces, dit Lope de Vega, il est donc juste que nous lui montrions des sottises, pour le servir à son goût (2). » Ce n'est pas là tout à fait le ton de Racine; mais le public est si bon prince!

Il faut cependant faire une réserve; soutenir qu'on doit d'abord se proposer de charmer ses auditeurs, ce n'est pas dire qu'on puisse adopter sans discernement et sans choix tous les moyens de plaire. Mais parce qu'il faudra se garder de faire d'une pièce de théâtre un panégyrique de l'immoralité, est-ce à dire qu'on sera tenu d'en faire une homélie? N'est-ce donc pas un assez beau mérite que d'émouvoir, d'attendrir, d'enchanter l'élite d'une nation, que de lui faire goûter ces pures et délicates jouissances de la poésie, les plus divines dont notre nature soit capable? La tragédie est avant tout une œuvre d'art, une œuvre de luxe et de plaisir. Ce n'est point dans ses résultats matériels qu'il faut chercher son excellence et son prix; c'est dans les charmantes émotions qu'elle donne. Elle adoucit et humanise les âmes, elle les anime et les échauffe, elle les jette dans des rêveries profondes, ou dans ces sublimes ravissements qui les emportent au-dessus des choses de la terre : voilà son but, voilà sa grandeur.

Maintenant, si l'on veut à tout prix qu'elle ait une utilité pratique, il ne sera pas difficile de la lui trouver. Et d'abord, n'est-elle pas utile à inspirer cette compassion qui est le premier but de la tragédie? cette pitié que La Fontaine a si admirablement définie, lorsqu'il a dit : « La pitié est un mouvement charitable et généreux, une tendresse de cœur dont tout

(1) Rac. Ep. déd. d'Androm.

(2) Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. T. IV, édit. de 1776.

le monde se sait bon gré (1). » C'est ici le lieu d'admirer cette belle imagination de nos critiques, qui ont découvert que la tragédie était l'art d'endurcir les cœurs et qui lui en ont fait un mérite, comme si l'insensibilité et l'égoïsme étaient de grandes vertus! comme si ce n'était pas un noble pli à donner aux âmes que de les accoutumer à s'effrayer à la vue de l'innocence en péril, à prendre un cher intérêt à la vertu souffrante! Est-il rien de plus saint que d'ouvrir à la compassion les entrailles des riches et des grands de ce monde; de les retirer un instant du milieu de leurs délices pour les faire frémir et pleurer à l'aspect des douleurs d'autrui? Non, non; de tous les sentiments qui règnent sur nous tour à tour, aucun n'est plus humain, plus fécond en bonnes œuvres. Qui n'a plus d'une fois admiré ces beaux vers de Virgile, où Énée, entrant après un naufrage dans une ville étrangère, dans un palais où tout lui est inconnu, porte avec inquiétude ses regards autour de lui pour deviner l'accueil qui lui est réservé? Quel est le premier objet qui le rassure et lui rend l'espoir? C'est un tableau où sont représentés les malheurs de Troie. C'est là qu'il s'écrie avec émotion :

Sunt lacrymæ rerum et mentem mortalia tangunt.

« Il y a donc ici des larmes pour l'infortune; il y a des cœurs sensibles aux revers qui menacent tous les mortels! »

C'est à ce signe qu'il reconnaît un peuple sorti de la barbarie; c'est la pitié qui était déjà pour Virgile la marque distinctive des nations civilisées.

Sous un autre point de vue, le théâtre est une tribune, une chaire même, et la chaire dont les conseils sont écoutés avec le plus d'attention et de recueillement. Là, point de ces distractions, point de ces préoccupations, dont la sainteté du lieu ni le beau langage de l'orateur ne préservent pas toujours l'auditoire le plus dévot. Tout entier aux puissantes émotions qui le dominent, le spectateur s'oublie lui-même. Les senti-

(1) La Font. Psyché, 1.

ments, les idées que ses oreilles lui apportent, ses yeux les lui montrent en mouvement et en vie ; tout son être est frappé à la fois. Tout ce qu'il entend, tout ce qu'il voit descend dans son cœur attendri, et y trace une empreinte ineffaçable. Comment donc serait-il possible qu'un art si puissant à remuer les âmes fût sans influence sur la conduite des hommes?

Il est vrai qu'on peut se demander quelle sera cette influence, et il est clair qu'elle peut être aussi pernicieuse que salutaire. La parole, sous quelque forme qu'on l'emploie, est un instrument à deux tranchants : elle sert également bien dans les deux sens, soit à déraciner l'erreur, soit à saper la vérité. Si l'on a pu voir, en des jours heureusement loin de nous, la chaire s'oublier jusqu'à prêcher la violence et la guerre au nom du Dieu de paix et de charité, à plus forte raison le théâtre peut-il se ravaler jusqu'à devenir une école de corruption. Mais ici, ce n'est plus une question d'art, c'est une question de morale et d'honneur; ce n'est plus au nom d'Aristote qu'il faut le réprouver, c'est au nom des lois éternelles de la conscience humaine. En vain l'on voudrait rappeler ici la fameuse définition de l'orateur, *vir bonus dicendi peritus*, il est malheureusement prouvé qu'on peut plaider avec éloquence la plus mauvaise cause, et que le talent n'est pas inséparable de la vertu.

Mais aussi il faut reconnaître que c'est dans la défense de la vérité, dans la création du beau, que le génie éclate dans sa splendeur. Qu'on relise les chefs-d'œuvre que l'admiration de la France entière a consacrés, et qui sont, après deux cents ans,

> Jeunes encor de gloire et d'immortalité;

on y retrouvera, exprimés en un langage simple autant que grand (1), toutes les saines idées qui sont l'aliment des esprits

(1) Cette grandeur sans faste et sans enflure, qui est la vraie grandeur, a été remarquée même par les étrangers : « Chez nous, dit un critique anglais, il n'est pas rare de trouver un langage noble et sonore, mais la pensée qu'il recouvre est frivole ou commune. Dans les anciennes tragédies, au contraire,

éclairés, tous les tendres ou fiers sentiments qui font battre les nobles cœurs (1). Ce n'est pas que les personnages y soient purs de tous les vices, exempts de toutes les faiblesses : ce sont des hommes qu'on a voulu peindre, et non pas des anges. Nous y sentons vivre toutes les passions humaines, mais nous y apprenons « tout le désordre dont elles sont cause (2). » Le mal y est en lutte constante contre le bien ; et quelquefois, dans les personnages mêmes que nous aimons le plus, ce n'est pas le bien qui gagne la bataille. Mais ces personnages ne se targuent pas de leur faiblesse, ils ne cherchent pas de belles couleurs pour donner le change au public ; ils ne prétendent pas qu'une faute devienne une belle action parce qu'ils l'ont commise. Placée entre sa piété filiale et son noble et ardent amour, Chimène, après un long et vaillant combat, cèdera sans doute à la passion qui la maîtrise ; mais elle rougira de sa défaite, mais elle refusera même de s'avouer vaincue. C'est par là qu'elle touche et qu'elle charme ; c'est par cette délicatesse et cette pudeur qu'elle a mérité d'être applaudie et aimée pendant deux siècles.

Il n'est donc pas nécessaire, pour qu'une tragédie soit digne de l'approbation des honnêtes gens, que tous les crimes et toutes les bonnes actions y reçoivent exactement leur salaire. Il n'est pas besoin de prendre quelque biais artificieux, comme le voulait ce bon M. de La Mesnardière, et que l'un des personnages crie au public : « Voici la vertu, voilà le vice ! » Encore moins faut-il qu'après les lui avoir fait connaître, il l'engage à approuver la vertu en la louant, et à mépriser le vice en introduisant artificieusement un personnage

et aussi, j'en conviens, dans celles de Corneille et de Racine, les expressions ne sont grandes, qu'autant que la pensée les porte et les élève. » Spect., n° 39.

(1) « Ce divertissement, dit Mme de Motteville, n'était pas désagréable à la reine Corneille, cet illustre poëte de notre siècle, avait enrichi le théâtre de belles pièces dont la morale pouvait servir de leçon à corriger le déreglement des passions humaines ; et parmi les occupations vaines et dangereuses de la cour, celle-là du moins n'était pas des pires. » (Mém. de Mme de Mott., I.)

(2) Rac. Préf. de Phèdre.

« qui le menace de la justice divine, et qui exagère et déteste sa honteuse difformité (1). » Qu'est-il besoin de tous ces petits artifices ? Qu'est-il besoin de tant se défier de l'intelligence et du bon sens des spectateurs ? Qu'on leur montre la vertu et le vice sous leurs traits naturels, sans voiles et sans déguisements, et l'on peut répondre avec Corneille que leur conscience ne s'y trompera pas. « Celle-là se fera toujours aimer quoique malheureuse, et celui-ci toujours haïr quoique triomphant (2). » Quand on s'est ému en effet, quand on s'est passionné jusqu'aux larmes au spectacle des malheurs de l'homme de bien, qu'importe qu'on le voie à la fin comblé des faveurs de la fortune, ou persécuté de ses aveugles fureurs ! Ne sait-on pas bien que ce n'est pas en ce monde que la vertu attend sa récompense, et qu'elle a placé ses espérances en lieu plus haut ?

On s'étonne par fois que la tragédie puisse être un divertissement, et l'on demande quelle est cette saveur étrange qu'on trouve dans les larmes qu'elle fait couler. Il y a dans Lucrèce deux vers célèbres :

> Suave mari magno, turbantibus æquora ventis,
> Et terra magnum alterius spectare laborem (3).

» Il est doux de voir du rivage, sur l'immensité des mers, au milieu des flots soulevés, les pénibles efforts d'un navire en détresse. » Ce n'est pas, ajoute le poëte, qu'on se réjouisse du malheur d'autrui, c'est qu'il est doux de contempler les misères dont on est exempt. De même, dans le *Spectateur*, Addison se demande pourquoi l'on aime à lire des descriptions d'événements terribles ; et il répond : « De tels spectacles nous apprennent à apprécier notre condition à sa juste valeur, à nous féliciter de notre bonne fortune qui nous préserve de calamités pareilles » (4). Telle est en effet la faiblesse de notre nature : nous ne pouvons rien apprécier

(1) La Mesn. Poét. 8. — (2) Corn. Disc. 1. — (3) Lucr. 2, 1.
(4) Spect. Num. 418.

que par comparaison ; et nous avons besoin, pour nous sentir heureux, de voir les maux que nous pourrions avoir à souffrir.

« Il s'en faut bien, dit La Fontaine, que la tragédie nous renvoie chagrins et mal satisfaits.... car si nous apportons à la tragédie quelque sujet de tristesse qui nous soit propre, la compassion en détourne l'effet ailleurs, et nous sommes heureux de répandre pour les maux d'autrui les larmes que nous gardions pour les nôtres. Nous nous mettons au-dessus des rois par la pitié que nous avons d'eux, et devenons Dieux à leur égard, contemplants d'un milieu tranquille leurs embarras, leurs afflictions, leurs malheurs ; ni plus ni moins que les Dieux considèrent de l'Olympe les misérables mortels (1). » Ne sent-on pas en effet bien plus vivement le calme et la sécurité d'une condition moyenne, quand on a pleuré de pitié sur de royales infortunes? Comme on se résigne à n'être qu'un acteur de second ordre, à n'être qu'un comparse sur cette grande scène du monde, quand on voit ces superbes acteurs s'embarrasser dans leur pourpre, et d'une seule chute rouler du trône aux gémonies.

Il y a d'ailleurs des larmes qui, par elles-mêmes, ne sont pas sans douceur. Il y a des tempéraments en grand nombre qui ont du goût pour la tristesse, et qui lui trouvent je ne sais quelle saveur dont ils aiment à se repaître. Il ne s'agit pas ici de ces mélancolies à la mode, qui ne sont qu'un petit calcul de vanité ; il y a des mélancolies véritables où l'on se complaît ; il y a de tristes pensées que l'on aime à nourrir, des souvenirs désolants où l'on se plonge avec amour. La nature a mis un lien mystérieux entre la douleur et la volupté. « Un Dieu, dit Platon, voulut un jour séparer ces deux ennemies ; mais n'en pouvant venir à bout, il prit le parti de les attacher toutes deux à la même chaîne (2). »

(1) La Font. Psyché, 1. Cette idée doit être bien vraie, car elle est bien vieille : elle se trouve dans Marc-Aurèle, et elle était déjà dans une comédie antique, *les Femmes aux fêtes de Bacchus*, de Timoclès (*V.* Dacier, Trad. de la Poét. d'Ar. 6, 2 ; Patin, Jugements sur la trag. grecq. ; Egger, De la critique chez les Grecs).

(2) Plat. Phédon.

Mais ce qui fait l'excellence de la tragédie pour les esprits sérieux, c'est l'importance des questions qui s'y discutent, et l'élévation du style qu'elle exige. Tout ce qu'il y a de plus grand dans les événements et les intérêts de ce monde, tout ce qu'il y a de plus élevé dans la pensée de l'homme, tout ce qu'il y a de plus magnifique dans le langage est de son ressort. C'est chez elle, selon La Fontaine, que se trouvent « ces beautés du sublime, qui enlèvent l'âme, et se font sentir à tout le monde avec la soudaineté des éclairs (1). » Qui n'aime à suivre dans Racine toutes ces finesses, toutes ces feintes et ces trahisons, toutes ces fuites et refuites de l'amour? Quoi de plus attachant que cette vive peinture de ce qu'il y a de plus délicat, de plus insaisissable, et de plus profond dans les cœurs?

Si l'Italie dans les fers tressaille encore par moments aux mots de Patrie et de Liberté, n'est-ce point en entendant quelque enfant téméraire répéter à voix basse des vers d'Alfieri? Il est digne de vivre dans la mémoire des peuples, celui qui faisait ainsi son éloge en se traçant son devoir: « J'ai la ferme conviction que les hommes doivent apprendre au théâtre à être libres, vaillants, généreux, enthousiastes de la véritable vertu, impatients de toute violence, passionnés pour leur patrie, éclairés sur leurs droits, enfin, dans toutes leurs passions, pleins d'énergie, de droiture et de grandeur d'âme (2). » En contemplant cette grandeur surhumaine qui éclate dans les héros de Corneille, n'est-on pas ravi un moment au-dessus des faiblesses et des misères de ce monde? N'a-t-on pas une meilleure et plus haute opinion et de soi-même et de sa nature? Ne se porte-t-on pas d'une aspiration plus ardente et d'un plus fier élan vers tout ce qui est grand et beau? « Le poëte est pour l'âge viril ce que l'instituteur est pour l'enfance (3), » disait Eschyle, dans Aristophane. Qui a mieux réalisé cet idéal que le grand Corneille? C'est chez lui que se voient ces spectacles dignes des regards de Dieu, sui-

(1) La Font. Psych. 1. — (2) Risposta alla lettera di Ranieri de' Calsabigi.
(3) Aristoph Grenouilles.

vant Sénèque, l'homme de bien aux prises avec la fortune; ou ce qui est plus terrible encore, l'homme d'honneur aux prises avec ses passions.

Mais, si le but de la tragédie est d'inspirer la pitié et la terreur, il semble que plus on aura vivement excité en nous ces deux sentiments, plus la tragédie sera sublime. C'est une doctrine qui ne manque pas de partisans.

Un savant mathématicien comparait un jour aux tragédies de Racine un drame moderne où l'on administre la question sur la scène, et il démontrait sans peine que tous les grands sentiments d'Andromaque n'approchaient pas, pour l'éloquence et le pathétique, du plus léger mouvement des questionnaires. Qu'était-ce que les soupirs de Phèdre auprès du cliquetis des tenailles ou du craquement des os? Si Aristote avait été présent, il se serait borné, je m'imagine, à faire observer que, s'il y a quelque mérite à rompre les membres d'un malheureux patient, ce n'est pas au poëte qu'il appartient, c'est au bourreau. « Tout ce qui tient à l'appareil théâtral, aurait-il dit, peut être charmant, mais ce n'est point l'affaire du poëte (1). » Peut-être aurait-il cité, à l'appui de son opinion, cette scène plaisante d'Aristophane où Dicéopolis, se préparant à prononcer un discours, s'en vient pour être plus pathétique, emprunter à Euripide les haillons de son Æneus, de son Phénix ou de son Philoctète, les guenilles de son Bellerophon ou de son Télèphe, un bâton de mendiant, une vieille lanterne usée, un gobelet ébréché, etc.... « Tu me ruines, répond le poëte; tu vas me prendre tout mon théâtre (2). »

Enfin, peut-être aurait-il conclu en ces termes : « Il est possible d'exciter la terreur et la pitié au moyen de la décoration; mais il est possible aussi de les faire naître de la suite des événements, ce qui est bien préférable et d'un meilleur poëte. Il faut en effet que la fable soit disposée de telle sorte que, sans rien voir, en entendant seulement ce qui se passe, on frissonne et l'on pleure sur les événements : et c'est ce qui arrive quand on entend l'Œdipe. Il y a bien moins d'art à

(1) Ar. poét., 7, 22. — (2) Aristophane. Archaniens.

produire ces effets par le spectacle, et c'est l'affaire des décorateurs (1). »

Ce n'est pas à la tragédie qu'il faut demander ces impressions purement physiques. La tragédie est une œuvre d'art et de poésie : c'est à l'intelligence, c'est à l'imagination qu'elle s'adresse. Elle exige pour être comprise des esprits cultivés, des cœurs tendres et délicats. Vous cherchez des spectacles qui parlent à tous les sens, qui ébranlent les nerfs les plus obtus comme les plus sensibles, qui fassent frissonner la brute aussi bien que l'homme? Ce n'est pas au théâtre français, c'est en place de Grève que se jouent vos tragédies.

Soit qu'on parle ou qu'on écrive, en effet, l'important est de savoir à qui l'on s'adresse.

> Centuriæ seniorum agitant expertia frugis,
> Celsi prætereunt austera poemata Rhamnes (2);
> .... Nec si quid fricti ciceris probat aut nucis emptor
> Æquis accipiunt animis, donantve corona (3).

Paris a de nos jours, comme Rome au temps d'Horace, plus d'un public. Il y a d'abord le public, « fricti ciceris aut nucis emptor, » qui, sans être toujours réduit à faire ses festins au coin des rues, n'en a pas moins une prédilection décidée pour ces mets de haut goût qui n'exigent, pour être appréciés, ni un nez subtil, ni un palais délicat. Mais il y aussi sans doute, il y avait sûrement, au temps de Corneille, un public intelligent, un public friand de tous les plaisirs de l'intelligence. Le premier sera charmé, selon Métastase, de l'art d'un charlatan de tréteaux qu'il verra avaler des sabres ou des serpents, ou se plonger un poignard dans le sein et l'en retirer tout sanglant (4). Le second, suivant Horace, ne daignera pas honorer d'un regard ces prestiges et ces mensonges; il haïra Médée égorgeant ses enfants à ses yeux, ou Atrée faisant rôtir devant lui ceux de Thyeste. De tels spectacles blesseront à la fois sa raison qui refusera d'y croire,

(1) Arist. Poet. 15. 1. — (2) Hor. art. Poét. 341. — (3) Id. 249.
(4) Metast. Estratto della poet. d'Ar. 9.

et sa délicatesse qui les repoussera avec dégoût (1). « L'horreur de ces actions, dit Corneille, engendre une répugnance à les croire (2). » Et il cherche les moyens « d'exténuer ou de retrancher cette horreur dangereuse. » Ce n'est pas encore assez : voici un poëte anglais, un compatriote de Shakespeare, qui vient à son tour porter témoignage contre ces scènes tant admirées de nos jours, où l'esprit n'a rien à voir, où la matière seule parle à la matière. « J'ai observé que, dans toutes nos tragédies, l'auditoire ne peut s'empêcher de rire quand les acteurs sont à mourir : c'est l'endroit plaisant de la tragédie..... Quand nous voyons représenter la mort, nous savons bien que ce n'est qu'une fiction. Mais quand on nous la raconte, nous croyons tout sans peine, parce que nos yeux qui auraient pu nous détromper, ne peuvent point contrôler le récit (3). »

Au temps de Corneille, c'était l'excès contraire qui était à craindre : un courant irrésistible emportait la poésie vers les sentiments tendres et doucereux. On sortait du XVIe siècle et des guerres de religion ; on commençait à peine à respirer de tant de massacres, de tant de crimes ; et il semblait que l'on ne pouvait trop s'éloigner de toutes ces horreurs. Aussi, le grand poëme du temps, l'Iliade qui servait de modèle aux poëtes, c'était l'Astrée. De là tous ces romans langoureux et précieux, où les Catons même et les Brutus filaient le parfait amour aux pieds de quelque belle inhumaine. De là toutes ces innocentes pastorales, où l'on voyait des bergers toujours jeunes et des bergères toujours belles, occupés, pour vivre, à pousser de tendres soupirs dans des campagnes toujours fleuries. En un mot, on raffinait sur la délicatesse et la sensibilité, comme on a raffiné, depuis, sur les brutalités et les horreurs. De là cette défense d'ensanglanter la scène, c'est-à-dire de faire mourir un acteur sur le théâtre, « de peur de déplaire aux belles âmes. » De là, sous prétexte de décence et de bienséance, la nécessité de défigurer les personnages et de les habiller à la

(1) Hor. Art. poet., 185. — (2) Corn. Disc. 2

(3) Dryd. Ess. of dram. poesy.

mode du temps. Malheur au poëte qui osait leur conserver leur costume national et leurs traits naturels. Racine même, (que les temps sont changés !) Racine avait à se justifier d'avoir donné à ses héros trop de rudesse et de férocité. « Encore, s'est-il trouvé des gens qui se sont plaints que Pyrrhus s'emportât contre Andromaque, et qu'il voulût épouser une captive à quelque prix que ce fût ; et j'avoue qu'il n'est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse, et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans ; il était violent de son naturel, et tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons » (1).

Corneille avait pour les Céladons encore moins de goût que Racine ; mais aussi quels orages il soulevait ! que de colères, que d'imprécations ! Encore si l'on se fût contenté de le maudire ! mais on le corrigeait. « La mort de Camille par la main de son frère, dit l'abbé d'Aubignac, n'a pas été approuvée au théâtre, bien que ce soit une aventure véritable ; et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'histoire, et tout ensemble la bienséance de la scène, que cette fille désespérée, voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus (2). »

(1) Préface d'Andromaque.

(2) D'Aub. Prat. du théât. 2, 1. On voit que Corneille n'avait pas d'abord observé la règle, et qu'il avait fait tuer Camille sur la scène. Mais plus tard, par respect sans doute pour la férule du redoutable abbé, il fit pénitence, et eut soin d'écrire en note, au quatrième acte de son *Horace*, que Camille devait s'enfuir derrière le théâtre pour y être immolée. Après quoi, ayant mis sa conscience à l'aise, il répond hardiment : « Que si l'on voit cette mort sur la scène, c'est plutôt la faute de l'actrice que la sienne, parce que, quand elle voit son frère mettre l'épée à la main, la frayeur, si naturelle au sexe, lui doit faire prendre la fuite, et recevoir le coup derrière le théâtre.... » D'ailleurs, « quand elle s'enferrerait d'elle-même par désespoir en voyant son frère l'épée à la main, ce frère ne laisserait pas d'être criminel de l'avoir tirée contre elle, puisqu'il n'y a point de troisième personne sur le théâtre, à qui il pût adresser le coup qu'elle recevrait (*). »

C'est donc sur l'abbé d'Aubignac, et non pas sur Corneille, que tombe cette critique si juste d'Addison : « Si quelque chose pouvait faire excuser un pareil meurtre, ce serait qu'il eût été commis dans un soudain mouvement de

(*) Corn. Exam. d'Horace.

N'est-ce pas une belle manière de sauver l'histoire ? Chapelain à son tour, parlant au nom de l'Académie, trouvait que Chimène avait des mœurs, sinon tout à fait dépravées, du moins fort scandaleuses; et, pour sauver la bienséance, il proposait, entre autres moyens, « de feindre contre la vérité que le comte ne se fût pas trouvé à la fin le véritable père de Chimène (1). »

Voilà donc Corneille traité en écolier, et publiquement censuré pour avoir été trop naturel et trop vrai. Du reste, c'est un honneur qu'il partageait avec Euripide et Homère. « Qui n'est point mal édifié, s'écrie M. de La Mesnardière, en voyant dans Euripide, Jason et Médée, ces princes de grand esprit, se dire un million d'injures (2) ?.... De même, dans Homère, Euryale s'emporte jusqu'à dire des injures à un hôte de condition (Ulysse), et en la présence du roi ! (3) »

Il paraît que ce bon M. de la Mesnardière avait fait, pour l'édification de ses lecteurs et la glorification de sa poétique, une tragédie intitulée Ælinde. Tallemant des Réaux est, je crois, le seul écrivain qui en parle : encore est-ce pour nous apprendre qu'elle fut sifflée. C'était là son titre aux fonctions qu'il s'était données, de censeur d'Homère et d'Euripide. L'abbé d'Aubignac, qui corrigeait Corneille, avait aussi fait une Zénobie : et, comme le prince de Condé, assistant à une représentation, avait le mauvais goût de s'y ennuyer, il le priait d'observer qu'elle était dans les règles. « Je vous sais bon gré, lui dit le prince, d'avoir suivi Aristote; mais je ne puis pardonner à Aristote de vous avoir fait faire une si mauvaise tragédie. » Cette Zénobie ne parlait qu'en prose; et maint poëte allait disant que l'auteur n'avait pas su la faire parler en vers ; à quoi l'irascible abbé répondait bravement : « Je ferai

fureur, avant que la voix de la nature, de la raison et de l'humanité eussent pu se faire entendre à son cœur. Mais aussitôt que sa colère est à son comble, il traverse toute la scène à la suite de sa sœur, et prend bien garde de ne pas la tuer avant d'avoir disparu derrière la toile. C'est évidemment bien peu naturel : on croirait que c'est un meurtre commis de sang-froid (*). »

(1) Sent. de l'Acad. — (2) De La Mesn. Poét. 9. — (3) Id. ibid.

(*) Spect. Num. 44.

des vers quand il me plaira; et je réduirai, dans la rigueur des règles de l'art dramatique, tel sujet qu'il plaira à M. Corneille (1). »

Ne trouvera-t-on pas que c'est s'amuser à des bagatelles, que de rapprocher ainsi du grand Corneille ses petits critiques et ses envieux obscurs ? A quoi bon mettre aux prises cette fourmilière de pygmées avec ce géant? Telle est en effet l'œuvre du temps : en faisant tomber et disparaître toutes les médiocrités, il élève et grandit de plus en plus le génie supérieur qu'il laisse debout. C'est comme une forêt abattue qui découvre en tombant le chêne séculaire qu'a respecté la hache, et le montre seul dans sa majesté. Mais pour bien voir un grand homme, il faut ressusciter la société où il a vécu; pour l'apprécier à sa valeur, il faut savoir les luttes qu'il a soutenues, et connaître les adversaires de tout genre qu'il a surmontés. Ce serait s'en faire une fausse idée que de se le représenter toujours dans l'éclat de sa gloire, écrasant de sa supériorité tout ce qui l'environne. Au jugement des contemporains, Mairet fut un moment le maître de Corneille, et resta longtemps son rival. La Marianne de Tristan eut assez de succès pour balancer le *Cid*. L'abbé d'Aubignac se rendit si redoutable par ses critiques, qu'il réduisit Corneille à soumettre par avance à ses censures et à ses corrections le plan de ses tragédies (2). Il fallait compter aussi avec une foule de beaux esprits aujourd'hui inconnus, alors immortels; car chacun d'eux avait sa petite église, dont il était le prêtre et le Dieu. Courtisans de la mode, ils étaient devenus ses favoris ; et leurs décrets, écrits sous la dictée de l'opinion, étaient reçus en tous lieux comme les oracles du bon goût. Mais c'était surtout dans

(1) D'Aub. Dissert. sur Sert. Il faut dire, à la décharge de l'abbé d'Aubignac, qu'il écrivait ces dissertations dans les dernières années de sa vie, « où l'on sait, dit Boileau, qu'il était tombé en une espèce d'enfance. » (Réflexions sur Longin, 3.)

(2) De Visé rapporte qu'il dit un jour devant des gens dignes de foi : « M. de Corneille ne me vient pas visiter, ne vient pas consulter ses pièces avec moi, ne vient pas prendre de mes leçons, toutes celles qu'il fera seront critiquées. »

les réduits et les ruelles, dans les cercles de dames et de jeunes gens qu'ils trouvaient des alliés redoutables.

La puissante influence exercée en tout temps par les femmes sur l'esprit français, était devenue à cette époque un despotisme absolu. Négligées, délaissées pendant les guerres civiles, elles avaient repris grâce à la paix et à la prospérité publiques leur empire sur les cœurs; et elles en usaient noblement pour apprivoiser les caractères, pour adoucir les mœurs, pour tout polir et tout civiliser. De là cet amour de l'élégance poussée jusqu'à l'afféterie, de là cette horreur des sentiments féroces et des spectacles sanglants, de là enfin ce luxe de tendresse, et ces raffinements de sensibilité, qui sont le cachet des ouvrages du temps.

Une autre influence plus visible, quoique sans doute moins puissante, c'est celle du cardinal de Richelieu. Soit politique d'homme d'état, soit conviction littéraire, il favorisait, il accélérait de tout son pouvoir ce mouvement des esprits. On rapporte qu'un empereur dans sa toute-puissance échoua dans le projet qu'il avait formé d'introduire un mot nouveau dans la langue latine. Richelieu fut plus heureux ou plus habile : le système dramatique qu'il patrona, prévalut de son vivant, et resta pendant deux cents ans la loi du théâtre. Toutefois il ne faudrait pas attribuer ce magnifique triomphe à la beauté de ses exemples et aux applaudissements qu'ils lui avaient valus. Le vainqueur de la Rochelle eut la douleur de voir sa tragédie de Mirame sifflée à la première représentation. « Il fit aussitôt mander l'abbé de Boisrobert, son ambassadeur ordinaire près la république des lettres, qui s'attendant à un orage, amena avec lui son ami Petit. « Eh bien, s'écria-t-il à leur arrivée, les Français n'auront donc jamais de goût pour les belles choses? » — « C'est la faute des comédiens, dit Petit; Votre Éminence ne s'est-elle pas aperçue, non-seulement qu'ils ne savaient pas leurs rôles, mais qu'ils étaient tous ivres? » — « Effectivement, reprit le cardinal, je me rappelle qu'ils ont joué d'une manière pitoyable (1). » Le lendemain

(1) De Beauchamps, Recherches sur le théâtre français.

Boisrobert prit ses précautions, et les Français eurent le bon goût d'applaudir avec enthousiasme (1).

Il ne faudrait pas non plus attribuer trop d'influence à ses jugements sur les ouvrages de ses confrères. Bien qu'il les rendît du ton dogmatique d'un homme accoutumé à avoir raison, il n'obtenait pas toujours pour eux la sanction du public. On sait qu'il affectait de dédaigner le *Cid*, et prenait en pitié le mauvais goût des Français qui l'applaudissaient. L'Académie avant de rendre sur ce poëme le jugement qu'il lui avait commandé, jugea prudent de le soumettre à son approbation. Il le trouva beaucoup trop favorable, il exigea des corrections, et, en marge d'un passage où l'on semblait comparer le *Cid* à la Jérusalem délivrée et au Pastor fido, qui avaient aussi fait naître une grande querelle, il écrivit de sa main cette sentence : « L'applaudissement et le blasme du Cid n'est qu'entre les doctes et les ignorants, au lieu que les contestations sur les deux autres pièces ont été entre les gens d'esprit (2). »

Non content de rabaisser le chef-d'œuvre de Corneille, il portait aux nues l'Amour tyrannique de Scudéry, qu'il voulait établir à sa place dans l'estime et l'admiration publiques. « C'est de la voix de cet oracle, s'écrie Sarasin, que sont sorties ces propres paroles : « L'Amour tyrannique est un ouvrage qui n'a pas besoin d'apologie, et qui se défend assez de soy-mesme (3). » Il est vrai que ces oracles n'empêchaient pas

(1) Il témoigna, dit Pélisson, des tendresses de père pour cette pièce, dont la représentation lui coûta deux ou trois cent mille écus, et pour laquelle il fit bâtir cette grande salle de son palais, qui sert encore aujourd'hui à ces spectacles. Aussi est-elle intitulée ouverture du palais Cardinal. J'ai ouï dire que les applaudissements que l'on donnait à cette pièce, ou plutôt à celui que l'on savait qui y prenait beaucoup d'intérêt, transportaient le cardinal hors de lui-même : que tantôt il se levait, et se tirait à moitié du corps hors de sa loge pour se montrer à l'assemblée, tantôt il imposait silence, pour faire entendre des endroits encore plus beaux. » C'est dans cette pièce (act. 1, sc. 1) qu'on lit ce vers caractéristique :

Sçavoir dissimuler est le sçavoir des rois.

(2) Pélisson, Hist. de l'Acad. — (3) Sar. Disc. sur la trag.

l'Amour tyrannique d'être ridicule, ni le Cid d'être admirable et admiré. Mais si ses arrêts poétiques n'étaient pas toujours respectés du public, l'habile ministre savait agir sur lui d'une autre manière. Une foule de critiques pensionnés, ou de poëtes aspirant à une pension, recevaient son mot d'ordre. Son influence, plus ou moins avouée, plus ou moins dissimulée, se retrouve partout dans les écrits du temps. Les idées, les sentiments, les maximes qui contrariaient sa politique, n'étaient pas seulement poursuivis au nom du roi par la police, il les faisait proscrire par les beaux esprits, au nom du bon goût. Est-ce dans une poétique ou dans une ordonnance qu'on s'attendrait à trouver ce précepte de M. de La Mesnardière : « Qu'on oblige le héros à parler avec respect des puissances souveraines, quand même ses infortunes partiraient de ce principe (1) ? » Qui n'aimerait l'abbé d'Aubignac d'avoir rendu ce touchant témoignage à la nation française et à sa foi naïve dans l'infaillible bonté des rois ? « Nous ne voulons pas croire que les rois puissent être méchants, ni souffrir que leurs sujets, quoique en apparence maltraités, se rebellent contre leur puissance, non pas même en peinture (2). » C'est sans doute en conséquence de ces théories, que Scudéry, dans sa tragédie de la Mort de César, met dans la bouche de Brutus ces vers édifiants :

Les peuples que le sort a soumis à des rois,
En doivent révérer la personne et les lois ;
C'est là mon sentiment : et je tiens que sans crime
On ne peut renverser un trône légitime (3).

Voilà certes un Brutus qui sait vivre, et l'on comprend à merveille que Sarasin le trouve *incomparable en son espèce*, et que « le divin cardinal de Richelieu, charmé de ce poème, ait défendu à l'auteur de répondre, si jamais la malice des hommes l'attaquait au préjudice de la vérité (4). » Il faut avouer que les Romains de Corneille n'étaient pas si bons courtisans ;

(1) La Mesn. Poét. 5. — (2) D'Aub. Prat. du th. 2, 1.
(3) Scud. Mort de César. — (4) Sar. Disc. sur la trag.

mais aussi le divin cardinal ne rendait pas d'oracles en leur faveur (1).

Le puissant ministre tenait ainsi dans sa dépendance presque tous les écrivains du temps ; et, soit par la crainte, soit par l'espérance, il les forçait de concourir à ses vues. C'est pour lui plaire que Scudéry écrivait la critique du Cid ; c'est pour ne pas lui déplaire que Corneille consentait à être jugé par l'Académie ; et, si les académiciens eux-mêmes se résignèrent à se faire juges dans une question si délicate, ce fut dans la crainte de n'être pas aimés de lui (2). Ainsi, non content d'avoir à sa solde une foule de critiques et de poëtes de bonne volonté qui combattaient en partisans les doctrines et les hommes qui lui déplaisaient, il fit de l'Académie une espèce de phalange macédonienne, qui, agissant avec ensemble, entraînait tout par son poids.

Ces faits établis, on comprendra mieux, ce me semble, combien il fallut à Corneille de bons sens et d'énergie pour résister à cet entraînement universel ; combien il lui fallut de talent et de génie pour charmer son siècle sans le flatter, et pour lui paraître beau sans cesser d'être vrai. On comprendra

(1) Cette politique n'avait pas échappé aux contemporains. « Il y a des mémoires de ce temps-là, dit Sorel dans sa Bibliothèque française, qui ne sont pas imprimés, lesquels trouvent une cause plus fine de l'aversion que le cardinal concevait pour le *Cid*, et de l'affection qu'il témoignait pour l'Amour tyrannique ; c'est que dans le premier, il y avait quelques paroles qui choquaient les grands ministres, et dans l'autre il y en avait qui exaltaient le pouvoir absolu des rois, même sur leurs plus proches. » On sait, du reste, que la censure n'épargna pas le *Cid :* témoin cette réponse du comte à D. Arias, qui fut supprimée après la première représentation :

> Ces satisfactions n'appaisent point une âme :
> Qui les reçoit, n'a rien ; qui les fait, se diffame.
> Et de tous ces accords l'effet le plus commun,
> C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

C'était le temps où venait d'être porté l'édit contre les duels, dont ces quatre vers faisaient évidemment la satire.

(2) On sait le mot de Richelieu à Boisrobert : « Dites à ces messieurs que je les aimerai comme ils m'aimeront. » Pélisson, Hist. de l'Acad.

mieux surtout ses précautions et ses défiances quand il aborda certaines théories; ses concessions qui paraissent timides et qui ne sont que prudentes, ses insinuations qui semblent des banalités et qui sont des traits de courage. On reconnaîtra qu'il ne faut pas toujours prendre ses aveux pour des articles de foi ; que souvent sa pensée ne se laisse pas voir au premier coup d'œil, mais se dérobe et se fait chercher, et, comme la nymphe timide, s'enfuit et se cache tout en désirant d'être aperçue :

Et fugit ad salices et se cupit ante videri.

DEUXIÈME PARTIE.

Du choix du sujet.

Nous n'avons examiné jusqu'ici que des théories générales : nous arrivons aux préceptes spéciaux. Mais, dès le premier pas, nous trouvons une question préjudicielle qu'il faut décider tout d'abord. Quelle peut être la valeur des règles en matière de poésie dramatique ? L'abbé d'Aubignac répondrait que ce sont des lois inviolables, « sans lesquelles il ne se peut rien dire ni rien faire de raisonnable sur le théâtre ; » et il ne ferait qu'exprimer l'opinion de son temps, du moins quant aux règles d'Aristote.

J'ai déjà parlé de l'autorité de ce philosophe à cette époque, et du respect superstitieux qu'inspiraient ses oracles. Une preuve frappante de cette puissance, c'est la vénération, j'allais dire la terreur qu'il imprime au grand Corneille. Dans tout ce qu'il écrit, il n'a qu'une ambition, c'est « tout en demeurant dans la vénération que nous devons à tout ce qu'il a écrit de la poétique, de trouver quelque modération à la rigueur de ses règles (1). » A l'époque où il publiait sa *Suivante*, dans l'âge des fières pensées et des folles entreprises, considérant apparemment ces règles comme des monstres farouches, il se vantait hardiment « d'entendre le secret de les apprivoiser (2). » Il avouait même sans façon qu'il « se donnait la liberté de choquer les anciens, d'autant mieux qu'ils n'étaient pas en état de lui répondre (3). » Mais dans

(1) Corn. Disc. 2. — (2) Corn. Epit. dédic. de la *Suiv.*
(3) Corn. Préf. de *Clitandre*.

ses examens et ses discours, il est bien revenu de cette outrecuidance à leur égard, et quand il en parle, ce n'est pas sur ce ton léger. Les violer, c'est se rendre coupable d'un « horrible déréglement (1). « C'est tout au plus si, lorsqu'il les a manifestement enfreintes dans ses plus beaux ouvrages, il ose supposer que certaines conditions « ne sont pas d'une nécessité absolue, et qu'elles ne regardent que les tragédies parfaites (2). » Ensuite, il est vrai, sentant qu'il vient de reconnaître que ses chefs-d'œuvre sont imparfaits, et partagé entre sa crainte d'Aristote et sa tendresse pour ses écrits, il cherche encore un moyen terme pour tout concilier. « Quand je dis que ces conditions ne sont que pour les tragédies parfaites, je n'entends pas dire que celles où elles ne se rencontrent point soient imparfaites.... Pourvu qu'elles soient régulières à cela près, elles ne laissent pas d'être parfaites en leur genre, bien qu'elles demeurent dans un rang moins élevé, et n'approchent pas de la beauté et de l'éclat des autres, si elles n'en empruntent de la pompe des vers, ou de la magnificence du spectacle, ou de quelque autre agrément qui vienne d'ailleurs que du sujet (3). » Que de réticences et de précautions pour dire qu'une tragédie peut être parfaite, sans avoir la perfection aristotélique!

Mais dans ces grandes protestations de respect, n'y a-t-il pas un peu d'ironie? On rencontre des insinuations qui feraient facilement supposer quelque arrière-pensée. Ainsi le poëte se demande quelque part pourquoi la *Veuve* et *Mélite* ont réussi sans être selon les règles : « Je n'ose attribuer, ajoute-t-il, le bonheur qu'eurent ces deux comédies à l'ignorance des préceptes qui était assez générale en ce temps-là ; d'autant que ces mêmes préceptes, bien ou mal observés, doivent faire leur effet, bon ou mauvais, sur ceux-mêmes qui, faute de les savoir, s'abandonnent au courant des sentiments naturels (4). » Qu'est-ce à dire! Les préceptes ne seraient-ils bons qu'à fausser l'esprit, qu'à gâter au public les charmantes émotions

(1) Corn. Examen de *Mélite*. — (2) Corn. Disc. 2. — (3) Corn. Disc. 2.
(4) Corn, Disc. 1.

qu'il aurait goûtées, s'il s'était laissé aller de bonne foi à ses impressions, au lieu de chercher « des raisonnements pour s'empêcher d'avoir du plaisir ? » Cette idée, il est vrai, est ici timidement voilée ; mais ailleurs elle se découvre plus hardiment. « Les règles ne sont que des adresses pour faciliter au poëte les moyens de plaire, et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose soit agréable quand elle leur déplaît (1). » Veut-on la voir cette même idée dans toute sa force et sa hardiesse ? C'est chez Molière qu'on la trouvera : « Si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas, et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudrait, de nécessité, que les règles eussent été mal faites.... Pour moi, quand je vois une comédie, je regarde seulement si les choses me touchent ; et, lorsque je m'y suis bien divertie, je ne vais point demander si j'ai eu tort, et si les règles d'Aristote me défendaient de rire (2). » N'est-il pas merveilleux qu'on ait eu à s'excuser d'avoir ri ou pleuré au spectacle, » sans le congé de messieurs les experts ? »

Aristote aurait été bien étonné, je crois, d'apprendre combien il gênait le grand poëte ; et il aurait été le premier à réclamer contre cette tyrannique autorité dont on l'avait investi. Jamais, sans doute, il n'avait songé en écrivant sa Poétique, qu'elle deviendrait une gêne ou un épouvantail pour un émule d'Eschyle et de Sophocle. On sait, en effet, quelle était sa méthode de composition. Lorsqu'il voulait écrire un traité, il n'allait pas, comme Platon chercher dans la raison un principe absolu, pour en déduire logiquement toutes les conséquences : il commençait par étudier les faits, et c'est de l'expérience qu'il tirait ses théories. Ainsi, veut-il connaître quel est le meilleur gouvernement ? il commence par passer en revue les quelques centaines de constitutions qui avaient été déjà mises à l'épreuve dans les diverses contrées de la Grèce. « Aristote, dit un savant professeur qui nous a expliqué les finesses et les beautés du théâtre grec comme aurait pu le faire un Athénien, Aristote qui, en toutes choses, poli-

(1) Corn. Epit. dédic. de Médée. — (2) Crit. de l'Éc. des fem.

tique, philosophie, littérature, partait des données de l'expérience, et arrivait par l'histoire à la spéculation, s'était d'après cette méthode préparé à traiter dogmatiquement, dans sa Poétique, de la tragédie, en faisant l'inventaire de toutes les compositions tragiques jusqu'alors connues (1). »

Il avait donc eu des maîtres à qui il devait les enseignements qu'il nous transmettait. Du reste, il n'en fait point mystère. C'est lui-même qui nous les nomme; ils sont assez grands pour qu'on n'ait pas à rougir d'être leur disciple dans l'art dramatique; ce sont entre autres, Eschyle, Sophocle, Euripide. Il étudie, il analyse, il dissèque leurs ouvrages; il les apprécie et les juge; et de ce qu'ils ont fait, il conclut ce qu'on doit faire. Sa Poétique, peut donc être considérée, comme un extrait, une quintessence, si j'ose ainsi parler, de l'art d'une foule de grands poëtes, recueillie, épurée par un grand philosophe.

Ce n'est pas pour la décréditer que nous constatons ainsi sa noble origine. Il est évident qu'elle doit contenir une multitude de vues fines, grandes, vraies; une foule de conseils à suivre et d'exemples à méditer. Ce sera donc avec un respect profond qu'il faudra l'étudier; mais il faudra se garder aussi d'une docilité trop superstitieuse. Quelque parfaits que soient les modèles, il n'est pas possible qu'ils aient embrassé l'art tout entier. Sans doute leurs fautes seront toujours des fautes, comme leurs beautés seront toujours des beautés; mais n'est-il pas évident aussi qu'ils n'ont pu épuiser toutes les combinaisons, qu'ils n'ont pu trouver toutes les situations, tous les rapports, que les différentes formes de sociétés peuvent faire naître entre les hommes; qu'ils n'ont pu s'approprier tous les sentiments, toutes les passions, qui s'agitent, qui se modifient, qui se changent sans cesse dans cette perpétuelle mobilité du cœur humain? Ce n'est donc pas une hérésie de croire qu'on peut bien faire en faisant autrement qu'eux, et les égaler sans les copier. Aristote lui-même ne craint pas de s'écarter de ces grands modèles. Lors-

(1) Pat. Jugements des critiques sur la tragédie grecque.

qu'il « reconnaît l'action comme la plus importante des parties constitutives de la tragédie, et n'accorde aux mœurs qu'un rang secondaire; il peut être plus ou moins conforme au vrai système de l'art, mais il contredit certainement la pratique ordinaire des poëtes grecs, qui semblent toujours s'être proposé pour objet principal la peinture des mœurs, et s'être servis seulement de l'action comme d'un moyen (1). » Ainsi Aristote a donné l'exemple de l'indépendance, et c'est encore l'imiter que de se permettre d'innover. Corneille lui-même ose revendiquer ce droit, en se couvrant, il est vrai, de l'autorité de Tacite (2) : « Non omnia apud priores meliora, sed nostra quoque ætas multa laudis et artium imitanda posteris tulit. » Ailleurs il ose soupçonner qu'il y a deux ou trois situations « que peut-être Aristote n'a su prévoir, parce qu'on n'en voyait point d'exemple sur les théâtres de son temps (3). »

Si l'on ne connaissait le public à qui parlait Corneille, on s'étonnerait sans doute de sa timidité. N'aurait-il pas pu déclarer nettement qu'en fait d'art et de poésie il peut y avoir des conseils et des leçons, mais point de loi; que la règle doit être une lisière, et non pas une entrave; qu'elle peut servir à guider le poëte naissant, mais qu'elle ne doit pas être employée à gêner l'essor du génie? Ce sont des moyens de plaire qu'on lui découvre, et non pas des motifs de le condamner pour avoir trouvé des moyens nouveaux. Ne serait-ce pas une plaisante sentence que celle qui déclarerait ses succès illégitimes parce qu'il ne les devrait qu'à lui-même? Les seules lois qui l'obligent, ce sont celles qui lient tous les hommes. Que Platon se faisant législateur, veuille contraindre les poëtes à ne faire entendre que de belles et fortes paroles, que des idées de tempérance et de vertu, on peut le trouver rigoureux, mais on ne peut contester son droit. Mais à quel titre Aristote prétendrait-il les forcer d'asservir leur goût et leur génie à son génie et à son goût! Ainsi quand Scudéry accusait le *Cid*

(1) Pat. Jug. des crit. sur la trag. grecq. — (2) Corn. Disc. 2.
(3) Corn. Disc. 3.

d'immoralité, il avait le droit d'être entendu ; mais il ne méritait que d'être sifflé quand il l'accusait de « choquer toutes les règles, » d'avoir « enfreint toutes les lois d'Aristote (1). » C'est ce que n'eût pas manqué de penser, ce me semble, Aristote lui-même, s'il eût été de l'Académie française. Loin de vouloir refaire le *Cid* d'après ses règles, il aurait cherché à corriger ses règles d'après ce modèle. Pourquoi donner plus d'autorité aux théories dans la poésie que dans l'éloquence? Quand Pascal écrivait ses *Provinciales* ou Bossuet ses *Oraisons funèbres*, s'est-on jamais avisé de s'enquérir si ces grands écrivains avaient choqué les règles d'Aristote, de Cicéron ou de Quintilien? Entrons donc dans l'examen de ces préceptes et de ces théories, avec le respect qu'on ne saurait refuser à deux grands esprits tels que Corneille et Aristote ; mais sans oublier cependant la noble devise du critique : « Amicus Plato, magis amica veritas. »

Où faut-il chercher les sujets de tragédie, dans l'imagination ou dans l'histoire? Avant de répondre à cette question, Corneille va consulter l'oracle ; et trouve qu'il accorde aux poëtes un plein pouvoir de les inventer (2), par ces paroles : « Ils doivent bien user de ce qui est reçu, ou inventer eux-mêmes (3). » En effet, ce passage n'est pas le seul où cette opinion soit exprimée. Ailleurs même, Aristote cite une tragédie d'Agathon, la *Fleur*, où tout est de pure invention, et n'en est pas moins agréable. « Ainsi, ajoute-t-il, rien n'oblige à s'en tenir aux sujets donnés par l'histoire ; ce serait un soin ridicule, car les sujets connus sont connus de peu de gens, et néanmoins charment tout le monde (4). » Puis, jouant sur le double sens du mot grec ποιητής, qui signifie à la fois poëte et créateur, « il vaut mieux, dit-il, que le poëte soit créateur de sujets que créateur de mesures ; » ou, comme nous dirions en français, créateur d'hémistiches. Ainsi le philosophe, loin de désapprouver les sujets d'imagination, semble les préférer

(1) Scud. Obs. sur le *Cid*.
(2) Corn. Disc. 2. — (3) Ar. Poét. 15, 11.
(4) Ar. Poét. 10, 8.

aux sujets historiques, comme laissant un champ plus libre aux créations du génie.

Corneille trouve cet arrêt abusif; mais n'osant prendre sur lui de le réformer, il cherche un moyen d'en restreindre l'application : « Comme il a posé trois espèces de tragédie, nous pouvons faire une revue sur toutes les trois, pour juger s'il n'est point à propos d'y faire quelque distinction qui resserre cette liberté. J'en dirai mon avis d'autant plus hardiment, qu'on ne pourra m'imputer de contredire Aristote, pourvu que je la laisse entière à quelqu'une des trois (1). »

Nous ne dirons rien de cette prétention de ne pas contredire Aristote, en restreignant à une seule forme tragique, une règle qui s'appliquait évidemment à toutes : mieux vaut, je crois, essayer d'expliquer cette divergence d'opinion. Voltaire, se posant cette question s'il est permis d'inventer un sujet de tragédie, répond comme Aristote : « Pourquoi non? puisqu'on invente toujours les sujets de comédie. Nous avons beaucoup de tragédies de pure invention, qui ont eu des succès durables à la représentation et à la lecture. Peut-être même ces sortes de pièces sont plus difficiles à faire que les autres (2). » Pourquoi non? écoutons la réponse de Corneille : « Les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang, ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs s'ils n'étaient soutenus, ou par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire, ou (quand le sujet est mythologique) par la préoccupation de l'opinion commune, qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tout persuadés (3). »

Alfieri de même (4) veut des noms historiques, des noms éclatants, que l'on reconnaisse à la première vue, et de qui l'on

(1) Corn. Disc. 2. — (2) Volt. not. au 2e disc. — (3) Corn. Disc. 1.
(4) On lit aussi dans l'*Art poétique* de Lope de Vega :

Por argumento la tragedia tiene
La historia, y la comedia el fingimiento.

(Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. T. IV.)

puisse dire ce qu'ils sont et ce qu'ils doivent être. Il ne veut pas qu'un sujet de tragédie soit tout d'invention, « parce que le fait n'étant connu de personne, n'obtiendrait pas cette vénération, cette confiance préventive, qu'il croit nécessaire (1). »

Cette manière de voir convenait à ces deux sévères et fiers génies, et serait surtout goûtée de nos jours. La tragédie, en effet, est une œuvre essentiellement sérieuse : nous aimons qu'elle s'appuie sur de grandes choses et de grands noms. Passionnés pour la vérité, tout occupés de recueillir, de rassembler tous les débris du passé pour le reconstruire, pour le connaître avec sa physionomie propre et ses traits originaux, nous aimons à le voir paraître sur le théâtre ; nous voudrions que la tragédie ne fût qu'une histoire en action ; nous demandons au poëte de deviner ce que l'historien ne fait que soupçonner, et de déchirer le voile qui dérobe à nos regards les temps qui ne sont plus. Nous voulons qu'il ressuscite les morts, et non pas des morts vulgaires, mais Charlemagne, Louis ou Richelieu ; nous voulons qu'il les fasse revivre à nos yeux, qu'il les fasse agir et parler, comme ils agissaient et parlaient au milieu de leurs fidèles ou de leurs courtisans ; nous voulons qu'il leur fasse renouveler devant nous quelques-uns de ces grands travaux qui les ont rendus immortels.

C'était aussi le goût des Athéniens, s'il faut en croire la pratique de leurs poëtes. N'étaient-ce pas, en effet, de grandes peintures d'histoire nationale, de grandes évocations des temps passés, que ces tragédies où l'on voyait paraître incessamment toutes ces familles de rois et de héros ? Qu'étaient-ce que les Perses, si ce n'est un hymne en l'honneur de Salamine ? Quoi de plus réel, quoi de plus vivant, que cette description d'une bataille où avaient combattu les spectateurs et le poëte ; quoi de plus saisissant que cette grande victoire célébrée par les gémissements et les larmes des vaincus ? Cependant on s'explique sans peine l'opinion d'Aristote. De son temps, après les milliers de tragédies qui avaient été faites sur cet âge héroïque, ce devait être une mine à peu près

(1) Parere dell' autore sulla Rosmunda.

épuisée. On ne sortait pas de quelques grandes familles ; et l'on en avait montré sous toutes les faces les crimes et les malheurs. Après les trois tragédies d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide sur les infortunes d'Electre et la vengeance d'Oreste, toutes les combinaisons qu'on pouvait inventer pour reporter ce sujet sur la scène, devaient être ou bien bizarres, ou bien usées. D'un autre côté, comment sortir de cette époque? L'histoire de la Grèce n'était pas longue; et celle des autres pays, ignorée du peuple, et aussi peut-être des poëtes, ne pouvait avoir aucun intérêt. Il était donc tout naturel que le philosophe conseillât de quitter ces chemins battus, et de chercher ailleurs des sentiers nouveaux pour aller au cœur. La fortune, qui est maîtresse des événements, et qui fait, par conséquent, les sujets historiques, n'en fournissait aux Grecs qu'un petit nombre : rien de plus simple dès lors que ce précepte du philosophe : « Il ne faut donc pas chercher à rester toujours dans le cercle des traditions dont s'occupe ordinairement la tragédie : bien plus; cela serait ridicule (1). » Et ailleurs : « Voilà pourquoi, ainsi qu'on l'a déjà dit, les tragédies sont renfermées dans un petit nombre de familles : c'est que les poëtes cherchaient au hasard des sujets dans l'histoire; au lieu de les créer par la puissance de l'art (2). » Mais, suivant la remarque de Corneille, « les siècles suivants nous en ont assez fourni pour franchir ces bornes, et ne marcher plus sur les pas des Grecs (3). » Dans les deux mille ans qui nous séparent d'Alexandre et de Périclès, que d'événements se pressent, que de grands hommes se heurtent; que de misères et de crimes dont les traces sanglantes ne sont point effacées! C'est une immense carrière où sont enfouis des matériaux de toute espèce, qui n'attendent, pour devenir des chefs-d'œuvre, que la main d'un habile ouvrier,

Qu'on laisse donc aux romanciers les exploits mensongers et les vaines douleurs des héros imaginaires. Le pays des chimères est leur domaine. Mais la muse tragique a trop de grandeur et de majesté pour pouvoir paraître dignement sur

(1) Ar. poét. 10, 8. — (2) Id. 15, 19. — (3) Corn. Disc. 1.

un théâtre si peu solide. « Une des grandes supériorités que j'ai remarquées dans la tragédie française, dit Dryden, c'est qu'elle s'appuie toujours sur quelque fait connu de l'histoire. En ce point, les Corneille et les Racine n'ont imité les anciens que pour les surpasser (1). » Voltaire a beau dire que nous avons des tragédies de pure invention qui ont eu des succès durables : malgré de réelles beautés, son *Orphelin de la Chine*, aussi bien que l'*Abufar* de Ducis, a vu finir ses triomphes. On y sent je ne sais quoi de fabuleux et de faux qui glace l'intérêt et décourage l'admiration ; les personnages ont beau gémir, on sent qu'ils ne gémissent que pour accomplir le précepte :

Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez;

et dans toutes leurs plaintes, on reconnaît trop la voix et l'accent du poëte.

Mais en Grèce, les romans étaient encore à inventer, et c'étaient la tragédie et l'épopée qui en tenaient lieu. Elles seules étaient en possession de toucher les cœurs : c'était aussi leur but le plus important, j'allais dire leur but unique. Cette peinture de la vérité, cette couleur antique, cet air naturel que nous aimons, ils n'y avaient jamais songé. Comment auraient-ils pu chercher l'histoire vraie, l'histoire sérieuse dans la tragédie, quand cette histoire était encore à naître? Euripide était mort avant la fin de la guerre qu'a racontée Thucydide ; et quant aux Muses d'Hérodote, le titre seul indique assez que l'art et la poésie y tenaient plus de place que la philosophie et la science. Les événements les plus célèbres, aujourd'hui si étudiés, étaient alors, au témoignage d'Aristote (2), généralement ignorés.

L'histoire et la fable étaient donc également vraies aux yeux du peuple athénien. Supposez deux tableaux, dont l'un représente quelque grande scène de la nature ou de la vie des hommes, tandis que l'autre ne montrera que des êtres

(1) Dryd. ess. of dram. poesy. — (2) Ar. poét. 10, 8.

chimériques sans modèles dans la création ; et devant ces deux peintures si peu comparables pour un critique exercé, placez un aveugle-né en lui ordonnant de voir pour un instant : quelle sera la plus belle pour ses yeux novices? Sera-ce la plus vraie? Comment la reconnaîtrait-il? Ce sera donc la plus riche en couleurs. Cet aveugle, c'était le peuple athénien. Il n'avait rien vu dans le passé : comment se serait-il soucié d'une vérité qu'il ignorait? Aussi, que demandait-il à ces tableaux vivants qu'on faisait passer devant lui aux fêtes de Bacchus? Ce n'est pas de ressusciter pour lui des temps ensevelis dans d'éternelles ténèbres : c'est de représenter ses idées, ses passions, ses souvenirs ; c'est de flatter son orgueil, de toucher son cœur et d'enchanter son imagination.

Ces réflexions nous fournissent la réponse à une autre question qui n'est qu'une suite de la précédente : quand on porte l'histoire sur la scène, a-t-on le droit de la changer? Sur ce point tout le monde est d'accord, Aristote, Corneille, l'Académie, Racine, Voltaire, Dryden, etc. Il est manifeste qu'on ne peut changer ni les grands faits, ni les grands hommes, connus de tout le monde. « Quant aux fables reçues, dit Aristote, il n'est pas permis de les altérer. Il faut, par exemple, que Clytemnestre soit tuée par Oreste, et Eriphyle par Alcméon (1). » Corneille motive l'arrêt : « Cette falsification, dit-il, serait cause que l'on n'ajouterait aucune foi à tout le reste (2). » Mais pourquoi ne pourrait-on pas modifier les circonstances accessoires que tout le monde ignore? Quand une fois on a reconnu le grand événement et le grand homme, et qu'on les voit tels que l'histoire les montre, on s'inquiète peu des petits personnages ou des petits faits qui concourent à l'action, et l'on croit volontiers qu'ils ressemblent aux principaux, dont on a constaté la réalité. « Les Français, dit Dryden, entremêlent si habilement les fictions vraisemblables et la vérité, qu'ils nous induisent en erreur et nous charment par cette agréable tromperie.... On peut donc s'écarter de la sévérité de l'histoire, et quand on conserve les apparences de

(1) Ar. poét. 15, 10. — (2) Corn. Disc. 2.

la vérité, on a toute l'assistance de son parti (1). » Voici enfin, selon Voltaire, « le précis de cette dissertation : ne changez rien d'important dans la mort de Pompée, parce qu'elle est connue de tout le monde ; changez, imaginez tout ce qu'il vous plaira dans l'histoire de Pertharite et de Don Sanche d'Aragon, parce que ces gens-là ne sont connus de personne (2). » Ce qui est ignoré ne diffère en rien de ce qui n'a jamais eu d'existence. Pourquoi donc respecter le néant?

Corneille s'engage à ce propos dans une longue et subtile discussion sur le sens des deux mots vraisemblable et nécessaire, qui reviennent cinq ou six fois ensemble dans la poétique. Il faut l'y suivre, sauf à en sortir le plus tôt possible.

Qu'est-ce que le nécessaire dans la tragédie? Corneille donne successivement à cette expression, apparemment sans s'en douter, trois significations différentes. D'abord, il a l'air de penser qu'elle désigne ce qui est historique, ce qui est vrai, ce qui ne peut être changé ; par exemple, la position géographique d'une ville, et l'époque où a vécu un grand homme (3). Ce mot indique ensuite la conduite obligée des personnages, les moyens qu'ils sont forcés d'employer pour parvenir à leurs fins (4) ; et en définitive, le nécessaire « n'est autre chose que le besoin du poëte pour arriver à son but, et pour y faire arriver ses acteurs. » Ce sont les invraisemblances que nécessitent les unités de temps et de lieu (5). Enfin, si l'on en croit Voltaire, « c'est la manière dont la catastrophe doit arriver nécessairement, d'après tout ce qui a été annoncé dans les premiers actes (6). » Ne semble-t-il pas en effet que le nécessaire, qui n'est jamais séparé du vraisemblable, doit exprimer une idée analogue? Peut-être désigne-t-il, je ne dirai pas une espèce de vraisemblance; mais ce qui est plus que la vraisem-

(1) Dryd. ess. of dram. poesy. — (2) Volt. not. au 2e disc. de Corn.

(3) Corn. Disc. 1 et 2. Ne serait-ce pas là une petite leçon à l'adresse de l'Académie, qui avait trouvé tout naturel que Didon et Enée se fussent rencontrés à Carthage, quoiqu'ils eussent vécu à deux cents ans d'intervalle? Corneille, souvent gêné par les *grands réguliers*, saisissait volontiers l'occasion de les battre de leurs propres verges.

(4) Corn. Disc. 2. — (5) Id. ibid. — (6) Volt. not. au 2e disc. de Corn.

blance, ce qui est logiquement nécessaire dans une position donnée. Ce sens est d'autant plus séduisant qu'il se trouve parfaitement expliqué dans Corneille : « La bonté d'Auguste donne des remords et de l'irrésolution à Cinna ; ces remords et cette irrésolution ne sont causés que vraisemblablement par cette bonté, parce que Cinna pouvait demeurer dans la fermeté, et arriver à son but, qui est d'épouser Emilie. Il la consulte donc dans cette irrésolution : cette consultation est un effet nécessaire de son amour, parce que s'il eût rompu la conjuration sans son aveu, il ne fût jamais arrivé à ce but qu'il s'était proposé (1). » Cette signification, ce me semble, a sur toutes les autres, l'avantage de s'appliquer également bien dans tous les cas où Aristote emploie le mot nécessaire : si elle n'est la bonne, elle paraît du moins être la meilleure qui ait été donnée.

Le mot vraisemblable, au contraire, est par lui-même d'une clarté si nette, qu'on ne saurait l'expliquer sans l'obscurcir. Corneille l'a expliqué. Il distingue d'abord le vraisemblable général, celui qui s'applique aux caractères généraux, comme ceux de l'ambitieux, de l'avare, du tyran, et le vraisemblable particulier qui s'applique aux caractères individuels, comme celui d'Alexandre ou de Caton ; puis, le vraisemblable ordinaire, qui comprend les faits qui arrivent ordinairement, et le vraisemblable extraordinaire, qui comprend les faits qui, sans être impossibles, n'arrivent que par exception. Mais ne pourrait-on pas distinguer encore un vraisemblable commun ou très-ordinaire, et un vraisemblable rare, qui, sans être extraordinaire, serait cependant peu ordinaire ? Nous trouverions encore une infinité d'autres vraisemblables, si nous avions assez de mots pour marquer la multitude infinie de nuances et de degrés, qu'un esprit subtil peut apercevoir dans la vraisemblance. Mais à quoi bon toutes ces divisions ? Aristote, qu'on a parfois accusé de subtilité, ne cherche pas toutes ces finesses. Il se contente de dire que le sujet doit être vraisemblable ; que la liaison des scènes, les mœurs, les caractères, doivent être

(1) Corn. Disc. 2.

vraisemblables, c'est-à-dire paraître vrais, c'est-à-dire qu'ils ne doivent choquer ni la raison, ni le sens commun : cette vraisemblance obtenue, qu'elle soit particulière ou générale, ordinaire ou extraordinaire, qu'importe, quand les spectateurs sont satisfaits ?

Maintenant que nous savons où trouver le sujet, il ne s'agit plus que d'apprendre à le bien choisir.

Et d'abord, puisque la tragédie a pour but d'exciter la terreur et la pitié, il est clair que ce sont des malheurs qu'il faut peindre, et que, toutes choses égales d'ailleurs, les plus terribles sont les plus tragiques. Telles sont les révolutions qui renversent les trônes, les proscriptions, les bannissements, les meurtres, en un mot toutes les catastrophes qui mettent en péril la fortune et la vie des hommes et des nations. Les peines de l'amour, toutes seules, ne suffisent pas : elles peuvent bien exciter cette pitié charmante dont parle Boileau ; mais cette émotion n'a pas, au jugement de Corneille, assez de puissance et de grandeur, pour être digne de la tragédie (1). L'exemple des anciens confirme cette sentence. Jamais, dans leurs poëmes, l'amour ne règne sans partage ; jamais, peut-être, il n'a le premier rôle : c'est à l'ambition, c'est à la haine ou au ressentiment, passions plus viriles et plus terribles, que le sceptre est réservé. Quand l'amour y paraît, ce n'est guère qu'en sous-ordre, et le plus souvent pour être sacrifié.

Cependant, s'il n'est point la passion tragique par excellence, il n'en est pas moins éminemment dramatique.

> De cette passion la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre.

C'est ici le lieu, il est vrai, d'appliquer le mot de Pascal : « Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà. » Gardons-nous de prêter à tout le monde nos défauts ou nos qualités. Ces coquetteries, ces raffinements, ces délicatesses, en un mot cette poésie de l'amour qui nous ravit dans nos poëtes, les anciens

(1) Corn. Disc. 1.

n'en avaient point d'idée. Cette passion était chez eux, tantôt un sentiment simple et naïf, tantôt une démence furieuse, un feu terrible qui ne s'éteignait que dans le sang ; mais, ce que nous y avons mis de noble, de chevaleresque, d'idéal et de saint, n'avait été que rêvé par Platon. Les femmes, qui dictent chez nous les décrets de l'opinion, n'avaient point de rôle public dans la société antique. Non-seulement leurs voix n'étaient point comptées, quand il s'agissait de décerner la couronne tragique ; on va même jusqu'à prétendre qu'elles étaient bannies du théâtre. De là, le peu de goût et de délicatesse de leurs poëtes, à peindre cette passion, « la plus ordinaire et la plus belle de toutes, dit Dryden, celle que nous aimons le plus à voir paraître dans nos fêtes et nos spectacles, parce qu'elle est l'affaire de chacun de nous (1). » Elle tient en effet chez nous une grande place dans la vie des hommes, et, pour la plupart des femmes, elle est la grande affaire de la vie. Comment donc s'étonner qu'elle ait pris tant d'importance, dans ces tournois d'art et de poésie, où les femmes président, nomment les vainqueurs, et décernent la gloire, ce beau prix offert aux combattants ?

On peut donc, pour donner à la tragédie, la grandeur, la force et la majesté dont elle est susceptible, choisir pour sujets les grands crimes ou les grandes infortunes. Mais en montrant sur la scène les tendres blessures de l'amour, le poëte est peut-être plus sûr du succès. Si les hommes graves et froids mettent leur dignité à ne point applaudir, il est certain d'avoir de son parti la plus belle moitié de son auditoire, et celle-ci ne tarde pas à entraîner l'autre.

Mais quelle sorte de personnages faut-il livrer à ces douces ardeurs, où immoler à ces fureurs meurtrières ? Quelles sont les victimes dont le sacrifice sera le plus agréable au public ? Le roi et le berger, qui sont égaux devant la mort, le sont-ils aussi devant lui ? Sont-ils également propres à lui inspirer la pitié et la terreur tragiques ? Ce n'était pas l'opinion d'Aristote, qui définissait la tragédie « une imitation d'une action

(1) Dryd. Ess. of dram. poesy.

grande et sérieuse (1). » Ce n'était pas davantage l'avis de Corneille, qui pensait que « sa dignité demande quelque grand intérêt d'état (2); » ni de Voltaire qui disait dans le même sens : « les malheurs des hommes illustres exposés aux regards des nations font sur nous une impression plus profonde que les infortunes du vulgaire (3). » Je ne sais si cette proposition ne paraîtrait pas mal sonnante aux oreilles de la jeune démocratie moderne. Il est d'ailleurs prouvé, je crois, par des exemples fameux, que les infortunes du vulgaire, et même les infortunes de la lie des hommes, présentées avec art, peuvent faire une impression aussi profonde que celles des Socrate ou des Caton. Mais la tragédie n'a-t-elle d'autre but que d'émouvoir, et toutes les émotions sont-elles également dignes d'elle? Les émotions où se mêlent l'horreur et le dégoût, les émotions qui rabaissent et humilient les âmes, sont-elles dignes d'être excitées par les disciples d'Eschyle et de Sophocle? Non, non, la terreur et la pitié qu'inspirent ces grands modèles sont des sentiments nobles et grands; loin de froisser et d'avilir les cœurs, ils les relèvent et les fortifient. La pureté des sentiments, l'élévation de la pensée, sont aussi nécessaires à la tragédie que la dignité du langage. Or, il faut bien l'avouer, rien n'est moins sublime que le commun ou le bas. On a beau réclamer au nom de l'égalité humaine, on ne saurait faire qu'un laboureur parle comme un roi, ni qu'une bergère pense comme un philosophe. L'éducation fait les hommes, autant ou plus que la nature. Tout ce qui nous entoure agit sur nous et nous plie en un certain sens. Si l'air où nous vivons contient tantôt des principes de vie, tantôt des poisons mortels, qui se glissent dans nos veines à notre insu, il y a de même autour de nous des idées, des sentiments, des croyances, qui entrent en nous de toutes parts, qui s'incorporent à nous, qui sont en quelque sorte les aliments dont se nourrit et se forme notre intelligence. Tel, qui n'eût été qu'un scélérat vulgaire, s'il fût né dans une obscure condition, trouvant dans

(1) Ar. poét. 7, 2. — (2) Corn. Disc. 1.
(3) Volt. not. au 2e disc. de Corn.

sa royale naissance un appui à son ambition et un piédestal à ses attentats, devient à l'instant un héros tragique, un Catilina ou un César, selon qu'il plaît à la fortune. Prenez le Cid, et transportez-le de la ville au village et du palais dans les chaumières ; le comte et Don Diègue sont deux laboureurs ; Rodrigue est un berger et Chimène une bergère. Que devient le soufflet, cet affront si cruel, qu'il fait frémir dans leur tombe toute une longue suite d'aïeux ; cet outrage mortel qui ne se lave que dans le sang? C'est tout au plus l'occasion d'un procès propre à faire briller la sagesse d'un Salomon de village. Mettez dans la même condition Émilie et Cinna : que deviennent ce fier conspirateur et cette adorable furie? Des assassins odieux dont rien ne saurait excuser l'ingratitude et la perfidie. C'est qu'en effet, au-dessus des passions, des haines, des rivalités du commun des hommes, plane la loi, divinité impartiale, qui ôte tout prétexte à la vengeance en se chargeant de punir la violence ou l'oppression, et qui dépouille le crime de tout prestige en l'empêchant de triompher. Il est vrai qu'on a trouvé récemment l'art d'idéaliser l'infamie et de poétiser le brigandage ; mais il a fallu d'abord, à force de sophismes et de mensonges, tromper la conscience des spectateurs; il a fallu faire de ces ennemis de toute société des philosophes aspirant à une société plus parfaite, et de ces vils rebuts du genre humain, des êtres supérieurs ornés de qualités mystérieuses, et honorés d'un commerce familier avec le ciel.

La tragédie est une imitation de la nature : c'est assez dire qu'elle ne sait point l'art d'embellir le laid ou de justifier le mal. Si elle porte le crime sur la scène, ce n'est pas pour le présenter aux adorations des hommes, c'est pour le vouer à l'exécration publique. Que de forfaits, que d'horreurs dans la maison d'Œdipe! Et cependant quoi de plus touchant, de plus moral, de plus consolant que les drames où Sophocle les a dépeints! Quoi de plus propre à donner au courage une invincible énergie que le spectacle des souffrances de Prométhée ? N'est-ce pas là la représentation vivante et parlante de cette sublime pensée de Pascal : « L'homme n'est qu'un ro-

seau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser, une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui. L'univers n'en sait rien. » Voilà le but de la tragédie. Elle prend dans la nature humaine ce qu'il y a de plus grand et de plus puissant ; elle l'environne de toutes les splendeurs des décorations, elle le revêt de toutes les richesses de la poésie, pour faire voir à l'homme sa grandeur dans sa misère elle-même.

Est-ce à dire qu'il faudra toujours mettre sur la scène des princes ou des empereurs ? « Ce n'est pas une nécessité, dit Corneille ; les infortunes des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'assez illustres et d'assez extraordinaires pour la mériter, et que l'histoire prît assez de soin d'eux pour nous les apprendre (1). » En effet, n'a-t-il pas lui-même confirmé ce précepte par un illustre exemple ? Les Horaces n'étaient que des bourgeois de Rome ; et cependant quels caractères furent jamais plus héroïques ? Il est donc des circonstances où les hommes du commun, comme parle Voltaire, peuvent monter sur la scène réservée aux grands de ce monde ; mais c'est qu'il est des occasions où les hommes du commun deviennent des héros. Ce n'est pas la tragédie qui s'abaisse, ce sont eux qui s'élèvent.

Ce n'est pas qu'il puisse suffire, pour charmer une grande assemblée, de lui donner en spectacle quelques acteurs revêtus de la toge ou du pallium, uniquement appliqués « à se guinder sur de grands sentiments, à braver en vers la fortune, accuser les destins et dire des injures aux dieux (2). » Il faut avant tout, c'est Corneille qui nous l'apprend, écrire pour son temps et pour son pays. Il y a toujours, dans le cœur d'un peuple, un désir, une espérance, un rêve : le difficile c'est de le connaître et de le réaliser ; mais ce n'est point l'affaire du critique, c'est le privilége et la gloire du génie.

(1) Corn. Disc. 2. — (2) Mol. Crit. de l'Éc. des fem.

Peut-être n'appartient-il pas davantage au critique de marquer les personnages et les faits qu'il faut mettre en œuvre. C'est au poëte de connaître assez le cœur humain pour choisir, dans la foule des caractères et des situations, les plus propres à produire l'effet qu'il se propose ; cependant Aristote donne des règles sur ce point ; il n'est pas sans intérêt de les étudier sous la direction de Corneille.

« En premier lieu, il ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur, et soutient que cela ne produit ni pitié ni crainte parce que c'est un événement tout à fait injuste (1). » Cette pensée est-elle vraie? Corneille, qui la reproduit sans la combattre, semble l'approuver. Mais, n'est-elle pas démentie chaque jour par l'expérience? Qu'on entre dans ces théâtres où les drames les plus horribles sont les plus applaudis; qu'on se mêle à ce public peu difficile en fait de littérature, mais avide d'émotions; qui cause ces frémissements, ces larmes, ces cris à grand'peine étouffés? N'est-ce pas une victime d'une vertu immaculée que persécute un affreux tyran ? « Il y a, dit Voltaire, de grands exemples de tragédies qui ont eu des succès permanents, et dans lesquelles, cependant, le vertueux périt indignement et le criminel est au comble de la gloire. La tragédie est le tableau de la vie des grands. Ce tableau n'est que trop ressemblant quand le crime est heureux (2). » Cette vérité si claire aurait-elle échappé à l'œil pénétrant du philosophe, et ne vaut-il pas mieux croire qu'il a été mal compris? Voici une traduction d'une parfaite exactitude : « Il est clair d'abord qu'il ne faut pas y faire passer les honnêtes gens du bonheur au malheur, ce qui n'est ni terrible, ni touchant, mais odieux (3). » On peut y trouver le sens qu'a pris Corneille, mais n'en peut-on pas aussi trouver un autre? Ne peut-on pas traduire : ce n'est pas touchant, ce n'est pas terrible, c'est abominable ; ne me dites pas que c'est touchant, que c'est terrible, c'est une profanation? On retrouve ici, ce me

(1) Cor. Disc. 2.

(2) Volt. not. au 2e disc. de Corn.

(3) Ar. poét. 14, 2 (trad. de M. Egger).

semble, ce goût délicat du critique qui conseillait d'idéaliser les caractères ; on y retrouve ce besoin de mesure et de tempérance qui est un des principaux mérites du génie grec. Tout ce qui était excessif, tout ce qui était exagéré, blessait leur délicatesse. On l'a souvent remarqué : leurs peintres et leurs sculpteurs voulaient que la douleur même fût belle, et, plutôt que de la montrer dans son désordre et dans sa laideur, ils la voilaient. C'est là aussi, je crois, ce que veut Aristote. S'il défend de montrer la vertu parfaite dans le malheur, c'est que ce spectacle serait révoltant. C'est aussi ce que comprend Corneille lorsqu'il examine la question, non plus à la clarté douteuse des traductions d'Aristote, mais à la lumière de son génie. « Un tel succès, dit-il, excite plus d'indignation et de haine contre celui qui fait souffrir que de pitié pour celui qui souffre ; et ainsi, ce sentiment laisse l'auditeur mécontent par la colère qu'il remporte et qui se mêle à la compassion qui lui plairait s'il la remportait seule (1). » Est-il possible de mieux commenter Aristote ?

Corneille ne s'en tient pas là, et pour cause. Si l'on prend cette règle dans sa rigueur, voilà les martyrs bannis du théâtre ; voilà *Polyeucte*, condamné, et avec lui *Heraclius*, *Rodogune*, Rodogune son œuvre de prédilection. D'un côté Aristote, de l'autre ses meilleurs, ses plus chers ouvrages. Le choix est difficile. Il n'hésite pas ; il propose un arrangement. Vous pensez, dit-il au terrible législateur, qu'il est odieux, qu'il est impie, de montrer l'homme de bien dans l'adversité ? En effet un tel spectacle indigne plus qu'il n'attendrit. Mais si je trouve un moyen de tempérer cette horreur, d'adoucir cette indignation, l'effet cesse avec la cause. Et il démontre que dans *Polyeucte* on est plus attendri en faveur du martyr, qu'indigné contre son persécuteur, parce que celui-ci n'agit point par cruauté ou par méchanceté, mais par faiblesse (2), et que dans *Heraclius* et *Rodogune* les infortunes des innocents « y donnent une pitié qui n'est point étouffée

(1) Corn. Disc. 2.
(2) Corn. Disc. 2.

par l'aversion qu'on a pour ceux qui les tyrannisent, parce qu'on espère toujours que quelque heureuse révolution les empêchera de succomber (1). Et quand cette espérance se réalise à la fin, l'auditeur sort tout heureux d'avoir vu triompher l'innocence. On le voit, le tout est de s'entendre. De cette manière, l'un a raison, et l'autre n'a pas tort. A ces conditions, la paix serait honorable pour les deux partis : il n'est pas sûr, cependant, que le philosophe l'eût acceptée (2). La tragédie, aurait-il dit, doit finir dans les larmes ; c'est un dénoûment de comédie que vous nous vantez. Autant valait-il montrer Rodogune et Cléopâtre s'embrassant à la fin et se retirant bonnes amies (3). Et si l'on voulait en appeler au public, il répondrait que le public a ses faiblesses et qu'il ne faut point les flatter (4). Mais aussi les philosophes n'ont point de faiblesses.

Quant aux caractères tout-à-fait méchants, quant aux francs scélérats considérés comme héros de tragédie, ce qu'en dit Aristote est pleinement approuvé par Corneille : il nous suffira donc de le citer :

» Il ne faut pas faire passer les méchants du malheur au bonheur, rien ne pouvant être moins tragique, ni moins convenable, car on n'exciterait ainsi ni sentiment d'humanité, ni terreur. Il ne faut pas non plus qu'un homme très-méchant tombe du bonheur dans le malheur ; une telle composition exciterait quelque sentiment d'humanité, mais non pas la pitié ou la terreur ; l'une est produite par le malheur de l'innocent, l'autre par celui de notre semblable (5). Il reste donc, dit Corneille, à trouver un milieu entre ces extrémités, par le choix d'un homme qui ne soit ni tout-à-fait bon, ni tout-à-fait méchant ; et qui, par une faute ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas (6). » C'est à la fois, en

(1) Corn. Disc. 2. Racine (Préface d'Andromaque) comprend tout ce chapitre comme Corneille.

(2) *V.* Ar. poét. 14, 10. — (3) Ar. poét. 14, 9.

(4) Lessing la refuse hautement en son nom (*V.* Dramaturgie, c. 82).

(5) Ar. poét. 14, 2 (trad. de M. Egger). — (6) Corn. Disc. 2.

effet, un moyen de plaire, et une règle de vraisemblance. Le public du théâtre, comme la société toute entière, » n'est composé ni de méchants ni de saints, mais de gens d'une probité commune, et qui ne sont pas si sévèrement retranchés dans l'exacte vertu, qu'ils ne soient susceptibles de passions (1). » Aussi sont-ils naturellement portés à excuser les passions des héros tragiques, et à compatir aux malheurs où elles les précipitent. On s'explique leur infortune, on voit que ce sont leurs fautes qui en sont la première cause; aussi n'est-on pas obsédé de ce sentiment de tristesse amère, de doute et de désespoir, qu'inspirent les injustes souffrances de la vertu. En un mot, le ciel est justifié. Cependant, on a pour ces êtres si humains, d'autant plus de sympathie qu'on se met plus facilement à leur place, et qu'on reconnaît mieux en eux sa propre image. On tremble en les voyant courir à cet abîme où les traînent leurs passions; on les suit avec anxiété jusqu'au bord du précipice; et puis, quand ils sont tombés, quand leur ruine est irréparable, leurs fautes disparaissent devant leurs infortunes, on les plaint, on s'émeut et les larmes coulent. Voilà selon Aristote, ce tendre intérêt et cette pitié douce, qui sont les deux attraits, les deux plaisirs propres à la tragédie (2).

Voilà aussi ce que Corneille, égaré par certains traducteurs, n'a pas vu dans la poétique. Aussi, quoique au fond il soit du même avis que le philosophe, il s'est cru réduit à la dure nécessité de le combattre. Persuadé qu'il fallait à tout prix trouver un moyen de purger les passions, il s'est mis en tête de faire de la terreur tragique l'instrument de cette purgation. Aristote veut que la tragédie inspire la terreur pour qu'elle intéresse, Corneille pour qu'elle purge; Aristote veut que nous tremblions pour le héros de la tragédie, Corneille que nous tremblions pour nous-mêmes, afin que cette crainte salutaire nous porte à nous corriger. De là de continuels malentendus, des discussions en pure perte, et enfin les cris de désespoir de Corneille. « Je n'en sais point davantage....

(1) Corn. Disc. 2. — (2) V. Rac. Préf. de Phèdre.

J'avoue avec franchise que je n'entends point l'application de cet exemple.... trouvons quelque modération à la rigueur de ces règles, ou du moins quelque favorable interprétation, pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poëmes que nous avons vus réussir sur nos théâtres (1). » Ces poëmes, ce sont les chefs-d'œuvre de Corneille.

Ce qui est plus curieux encore, c'est qu'il développe et confirme par un exemple la pensée d'Aristote en croyant lui faire une grave objection. « Les conditions que demande Aristote se rencontrent dans le Cid, et en ont causé le grand succès : Rodrigue et Chimène y ont cette probité sujette aux passions, et ces passions font leur malheur, puisqu'ils ne sont malheureux qu'autant qu'ils sont passionnés l'un pour l'autre. Ils tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux ; leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux spectateurs pour ne le point contester (2). » C'est là justement ce qu'Aristote avait prédit il y a deux mille ans : sa prophétie s'est donc accomplie. Pour ce qui suit, il n'y a jamais songé. « Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre ; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge (3). » Ce n'est pas vraisemblable ; aussi n'est-ce pas cette vertu qu'on demande à la tragédie.

Non content de marquer le rang et le caractère des héros tragiques, Aristote ne craint pas de fixer les rapports qu'il faut établir entre eux. Tout ce passage est d'une netteté rare et d'une admirable profondeur ; voici la paraphrase qu'en a faite Corneille :

« Pour nous donner les moyens d'exciter cette pitié, qui fait de si beaux effets sur nos théâtres, Aristote nous donne une lumière. « Toute action, dit-il, se passe ou entre des « amis, ou entre des ennemis, ou entre des gens indifférents « l'un pour l'autre. Qu'un ennemi tue ou veuille tuer son « ennemi, cela ne produit aucune commisération, sinon en

(1) Corn. Disc. 2. — (2) Corn. Disc. 2. — (3) Corn. Disc. 2

« tant qu'on s'émeut d'apprendre ou de voir la mort d'un « homme, quel qu'il soit. Qu'un indifférent tue un indifférent, « cela ne touche guère davantage, d'autant qu'il n'excite » aucun combat dans l'âme de celui qui fait l'action; mais « quand les choses arrivent entre des gens que la naissance « ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre, comme « alors qu'un mari tue ou est prêt de tuer sa femme, une « mère ses enfants, un frère sa sœur; c'est ce qui convient « merveilleusement à la tragédie. » La raison en est claire : les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion, ou à la sévérité du devoir, forment de puissantes agitations, qui sont reçues de l'auditeur avec plaisir; et il se porte aisément à plaindre un malheureux opprimé ou poursuivi par une personne qui devrait s'intéresser à sa conservation et qui quelquefois ne poursuit sa perte qu'avec déplaisir, ou du moins avec répugnance. Horace et Curiace ne seraient point à plaindre, s'ils n'étaient point amis et beaux-frères; ni Rodrigue s'il était poursuivi par un autre que par sa maîtresse; et le malheur d'Antiochus toucherait beaucoup moins, si un autre que sa mère lui demandait le sang de sa maîtresse, ou qu'un autre que sa maîtresse lui demandât celui de sa mère.

« C'est donc un grand avantage pour exciter la commisération, que la proximité du sang, ou les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre; mais il y a quelque apparence que cette condition n'est pas d'une nécessité absolue (1). » Il y a en effet grande apparence.

Aristote n'est pas encore satisfait. Il a marqué les liens d'affection ou de parenté qui doivent unir les principaux acteurs; il se fait fort de déterminer tous les rapports même accidentels qui peuvent exister entre eux. Il n'en trouve que trois sortes, qu'il range par ordre de mérite; trois, ni plus ni moins, καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως (2). Qu'on juge de l'embarras de Corneille, pour faire entrer dans ces étroites caté-

(1) Corn. Disc. 2. — (2) Art. poét. 15, 12-15.

gories cette variété infinie de sujets que son génie fécond et hardi lui prodiguait sans cesse. Il a beau faire, ses plus beaux ouvrages brisent le cadre. Enfin, il éclate : « Si cette condamnation n'était modifiée, elle s'étendrait un peu loin et enveloperait non-seulement le *Cid*, mais *Cinna*, *Rodogune*, *Héraclius* et *Nicomède*. » Il est clair que la sentence doit être réformée. Corneille, en effet, tout en s'enveloppant de précautions infinies, démontre clairement que la classification d'Aristote est incomplète et insuffisante, qu'elle est même inexacte et qu'il faut renverser l'ordre de préférence qu'il établit entre les trois espèces (1). » Non content d'approuver ces modifications, Métastase en propose de nouvelles : « Il me semble, dit-il (sauf le respect dû au maître), que cette dernière manière, si fort désapprouvée par Aristote, pourrait être supérieurement traitée (2). » Il y a quelque apparence, en effet, qu'il n'est pas nécessaire d'astreindre les poëtes à jeter toutes leurs inspirations dans trois moules invariables, de manière à produire éternellement les mêmes chefs-d'œuvre, classés et numérotés d'avance par ordre de perfection.

Telle n'est pas cependant l'opinion d'un célèbre critique du siècle dernier. Pareil à ce paysan de l'Attique qui s'ennuyait d'entendre donner à Aristide le nom de juste, Lessing ne put voir sans indignation ses compatriotes sensibles aux beautés de notre théâtre, et résolut de les guérir de cette maladie. De là ses hymnes en l'honneur de Shakspeare, et ses invectives contre nos poëtes. Aussi rien de plus simple que son système : c'est le système français mis à l'envers. Il lui suffit de voir une règle observée par Corneille et Racine pour la déclarer absurde ; mais s'ils l'ont violée, elle est inviolable. La poétique d'Aristote n'est qu'un ouvrage incomplet, altéré, plein d'erreurs et de lacunes, quand elle consacre les théories de nos poëtes ; mais si Corneille se permet d'y faire quelque infraction, c'est un texte sacré. C'est alors qu'il faut voir l'indignation du critique, et ses railleries, et ses sarcasmes : il est

(1) Corn. Disc. 2. — (2) Met. Estr. della poes. d'Ar., 14.

des moments où l'on croirait entendre l'abbé d'Aubignac (1). « Les règles d'Aristote sont toutes calculées pour la plus haute perfection de la tragédie. Cependant qu'en fait Corneille? Il les torture et les fausse à plaisir, et comme il les trouve trop étroites, il cherche de tous côtés » quelque modération, quelque favorable interprétation. « Et pourquoi? pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poëmes que nous avons vus réussir sur nos théâtres. » La belle raison!

Aristote dit : « La tragédie doit exciter la terreur et la pitié. Corneille dit : Oh! oui; mais on sait que toutes deux ne sont pas nécessaires; nous pouvons nous contenter d'une seule.... Ainsi pense Corneille, ainsi pensent les Français après lui. »

Aristote dit : « La tragédie doit exciter la terreur et la pitié; toutes deux, bien entendu, au moyen d'un seul et même personnage. Corneille dit : Quand cela se trouve ainsi, rien de mieux. Mais ce n'est point une nécessité absolue, et l'on peut se servir de deux personnages pour inspirer ces deux sentiments, comme je l'ai fait dans ma *Rodogune*. Ainsi a fait Corneille; ainsi font les Français après lui (2). » Et cette opposition flagrante entre Aristote et Corneille continue ainsi dans six longs paragraphes, à la honte éternelle du peuple français.

Voilà donc où aboutit cette fameuse critique. C'était bien la peine de faire une révolution au nom de la liberté, pour en venir à patroner les règles les plus étroites et les moins justifiées!

Qu'importe, en effet, qu'on inspire la terreur et la pitié, ou bien la pitié toute seule, pourvu qu'on charme son auditoire? Et même, ne pourrait-on pas penser avec Métastase, « que l'admiration pour la vertu, représentée sous mille aspects différents, comme dans l'amitié, dans la reconnaissance, dans l'amour de la patrie, dans la générosité envers des ennemis, etc., produirait des effets aussi grands et aussi bons que la terreur et la pitié aristotéliques; et aurait l'avantage de

(1) Less. Dram. 81-83. — (2) Dramaturgie, 81.

ne pas réduire le spectateur à toujours frissonner et à pleurer sans cesse (1). »

Ce que demandait Métastase, Corneille l'avait déjà fait dans le *Cid*, dans *Horace*, dans presque toutes ses pièces. « Dans l'admiration qu'on a pour la vertu de Nicomède, dit-il lui-même, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire (2). » C'est donc lui qui avait inspiré à Saint-Evremont cette belle pensée : « Je finirai par un sentiment hardi et nouveau ; c'est qu'on doit rechercher à la tragédie, devant toutes choses, une grandeur d'âme bien exprimée, qui excite en nous une tendre admiration. Il y a dans cette admiration quelque ravissement pour l'esprit : le courage y est élevé, l'âme y est touchée (3).

(1) Met. Estr. della poet. d'Ar. 14. — (2) Corn. Exam. de Nic.
(3) St.-Ev. De la trag. anc. et mod.

TROISIÈME PARTIE.

De la manière de traiter le sujet.

Le sujet choisi, l'on n'a plus qu'à le mettre en œuvre. Ici notre étude se complique ; plusieurs objets différents réclament à la fois notre attention : c'est d'abord l'action en général, c'est-à-dire le sujet même dans son ensemble ; ensuite le temps et le lieu où il faut placer la scène ; puis les mœurs ou caractères des personnages, c'est-à-dire le langage et la conduite qu'ils doivent tenir ; enfin, les diverses actions particulières dont se compose l'action générale, et la manière de les disposer.

CHAPITRE I.

DE L'ACTION EN GÉNÉRAL.

Suivant Aristote, l'action est la partie la plus importante de la tragédie ; elle en est le principe et la fin, et en quelque sorte l'âme (1). Ses théories sur ce point sont claires, justes, d'une évidence incontestable et, je crois, incontestée. Corneille tout au moins, si embarrassé d'ordinaire devant le maître, et si empêché à chercher des raisons et des excuses, lui présente ici hardiment ses ouvrages ; et s'ils ont violé la règle, il les condamne sans merci. Par conséquent, point de discussion sur ce chapitre.

(1) Ar. poét. 7, 11-18.

L'action doit être complète et achevée, c'est-à-dire que l'événement qui la termine, doit irrévocablement fixer le sort, les sentiments, la position relative de tous les personnages, doit répondre à toutes les questions qu'avaient pu se poser les spectateurs, et ne laisser aucun doute dans leur esprit. « Cinna conspire contre Auguste, sa conspiration est découverte, Auguste le fait arrêter. Si le poëme en demeurait là, l'action ne serait pas complète, parce que l'auditeur sortirait dans l'incertitude de ce que cet empereur aurait fait de cet ingrat favori (1). »

Il n'est pas sans intérêt de remarquer ici l'habileté de Corneille, à mêler à l'exposition de ses principes la justification de ses tragédies. On se souvient qu'au temps où la gloire du Cid alarmait l'orgueil de Richelieu, les envieux du poëte l'avaient accusé d'avoir marié Chimène avec le meurtrier de son père le propre jour de sa mort. Cette Danaïde, s'écrie Scudéry, qui a eu l'impiété « de joindre sa main à celle qui dégouttait encore du sang de son père (2) ! » Au lieu de répondre à cette accusation, Corneille lui oppose une accusation contraire et tout aussi peu raisonnable. Il rappelle ou il suppose que d'autres Scudérys, « gens d'esprit, et des plus savants en l'art poétique, » se sont plaints de n'avoir pas assisté au mariage des deux amants, et ont trouvé que la pièce n'était pas, selon le précepte d'Aristote, complète et achevée.

Pour ces derniers, il se donne le plaisir de leur apprendre : « Que le mariage n'est point un achèvement nécessaire pour la tragédie heureuse. C'est le péril d'un héros qui la constitue, et lorsqu'il en est sorti, l'action est terminée. Bien qu'il ait de l'amour, il n'est point besoin qu'il parle d'épouser sa maîtresse quand la bienséance ne le permet pas, et il suffit d'en donner l'idée après en avoir levé tous les empêchements, sans lui en faire déterminer le jour. Ce serait une chose insupportable que Chimène en convînt avec Rodrigue dès le lendemain qu'il a tué son père; et Rodrigue serait ridicule s'il faisait la moindre démonstration de le désirer (3). » N'est-ce pas

(1) Corn. Disc. 1. — (2) Scud. Ex. du *Cid*. — (3) Corn. Disc. 1.

une bonne manière de se justifier d'avoir marié Chimène, que de s'excuser de ne l'avoir point fait (1)?

Dans la tragédie, comme dans la comédie, l'action doit avoir une juste grandeur. « Elle ne doit être, selon l'expression d'Aristote, ni si petite qu'elle échappe à la vue comme un atôme, ni si vaste qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur et égare son imagination. En un mot, elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin (2). » Corneille se demande le sens de ces termes si généraux : « Ils excluent, dit-il, les actions momentanées, qui n'ont point ces trois parties. Telle est peut-être la mort de la sœur d'Horace, qui se fait tout d'un coup, sans aucune préparation dans les trois actes qui la précèdent; et je m'assure que si Cinna attendait au cinquième à conspirer contre Auguste, et qu'il consumât les quatre autres en protestations d'amour à Emilie, ou en jalousies contre Maxime, cette conspiration surprenante ferait bien des révoltes dans les esprits, à qui ces quatre premiers auraient fait attendre toute autre chose (3). » Du reste, le philosophe a soin d'expliquer lui-même sa pensée : « Le commencement, dit-il, est ce qui ne saurait avoir quelque chose avant soi, mais qui veut quelque chose après. La fin, au contraire, est ce qui se trouve nécessairement, ou du moins le plus souvent, après une autre chose, mais ne doit rien avoir après soi. Le milieu est ce qui demande quelque chose avant soi et quelque chose après (4). »

Veut-on voir le poëte éclaircir encore cette théorie par un exemple ?

« Cinna conspire contre Auguste, et rend compte de sa conspiration à Emilie, voilà le commencement; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu; Auguste lui pardonne, voilà la fin. »

Aristote continue cette exposition avec une clarté, une simplicité, une profondeur, admirables. Nous n'aurons garde d'y rien changer.

(1) *V.* Ex. des *Horaces*, du *Cid*, etc. — (2) Ar. poët. 8, 2-3.
(3) Corn. Disc. 1. — (4) Ar. poët. 8, 3 (trad. de M. Egger).

« Tout composé, soit animal, soit d'un autre genre, n'est beau que par un certain ordre de ses parties, et par une certaine étendue. La beauté consiste dans l'ordre et la grandeur. C'est pour cela qu'un animal très-petit ne saurait être beau, parce que la vision n'est pas distincte, quand la durée en est presque imperceptible. Il en est de même d'un animal trop grand, de dix mille stades, par exemple, car la perception n'en peut êre complète ; l'unité, l'ensemble, échappent à notre vue. Si donc tout corps, tout animal, doit avoir une étendue qui puisse être saisie d'un coup d'œil, de même la fable doit présenter une étendue que la mémoire puisse facilement saisir. Fixer ces dimensions selon la durée des fêtes où les concours ont lieu, et selon le goût du public, ne dépend pas de l'art. En effet, s'il fallait faire concourir ensemble cent tragédies, on serait bien forcé de les mesurer à la clepsydre comme on fait ailleurs (au barreau pour les plaidoyers des avocats). Mais si l'on considère la nature même de la chose, la meilleure action, quant à l'étendue, est la plus longue, pourvu qu'on en puisse toujours saisir l'ensemble. Pour la définir simplement, la bonne dimension est celle qui comprendra tous les événements nécessaires ou naturels qui font passer les personnages du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur (1). »

De même, pour l'unité d'action, Aristote et Corneille s'accordent, s'expliquent, se commentent, avec une telle conformité de vues, une telle clarté de paroles, qu'il est impossible, je crois, soit de contester leurs théories, soit d'y ajouter (2). Citons d'abord Aristote.

(1) Ar. poét. 8, 4-9 (trad. de M. Egger).

(2) N'oublions pas cependant le *Cours de littérature dramatique* de W. Schlegel, où la question prend un aspect tout nouveau. D'abord le fameux critique se demande : Qu'est-ce que l'unité d'action ? Et pour résoudre ce problème méthodiquement, il le décompose en ses parties, et en examine tour à tour les deux termes principaux. Qu'est-ce que l'unité ? qu'est-ce que l'action, au point de vue philosophique ? Après l'analyse, la synthèse : qu'est-ce que l'unité d'action ? On comprend que, pour remplir dignement ce beau cadre, il faudrait, comme il le dit fort bien, « tout un système de métaphysique (*). » Corneille n'est pas si grand philosophe. Deux mots lui suffisent : « L'unité

*) W. Schlegel, *Cours de litt. Dram.*, 10.

« La fable est une, non pas comme quelques-uns le pensent, par l'unité du héros. En effet, bien des choses peuvent arriver à un seul homme, et d'une variété infinie, parmi lesquelles on ne trouvera pas de quoi former un ensemble; et de même un seul homme peut faire bien des actions dont aucune n'offrira l'unité. C'est donc à tort que les auteurs de l'*Héracléide*, de la *Théséide*, et d'autres ouvrages de ce genre, croient, parce que leur héros est un, que leur poëme devra l'être aussi. Homère qui les surpasse encore par tout le reste, ne s'est pas mépris sur ce point, soit que la nature ou l'art l'ait dirigé. Ainsi, en composant son *Odyssée*, il n'y a pas mis tous les événements de la vie d'Ulysse, tels que la blessure sur le Parnasse, et la folie simulée au moment de la réunion des Grecs, qui ne tenaient pas l'un à l'autre par nécessité ou par vraisemblance; mais il a renfermé son *Odyssée* comme son *Iliade* dans le cercle d'une seule action, telle que nous l'avons définie.

« Puisque donc, pour les autres genres d'imitation, l'unité de l'œuvre est dans celle du sujet, la fable qui imite l'action doit n'en imiter qu'une seule, une complète, et dont les parties doivent être disposées de telle sorte qu'on n'en puisse déranger ou enlever une sans disjoindre et altérer l'ensemble. Car ce qui peut être dans un tout ou n'y pas être, sans qu'il y paraisse, ne fait pas partie du tout (1). »

Voici maintenant le commentaire de Corneille : « Je tiens donc que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue, ou d'obstacle aux desseins des principaux acteurs, et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte. Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs périls dans l'une, et plusieurs intrigues ou obstacles dans l'autre, pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre; car alors la sortie du pre-

d'action, c'est l'unité d'intérêt. » Et le fameux critique, après s'être donné le plaisir de le railler agréablement, finit par adopter sa définition dont il fait honneur à La Mothe.

(1) Ar. poét. 9 (trad. de M. Egger).

mier péril ne rend point l'action complète, puisqu'elle en attire un second ; et l'éclaircissement d'une intrigue ne met point les acteurs en repos, puisqu'il les embarrasse dans une nouvelle.

« En second lieu, ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre. Celle que le poëte choisit pour son sujet doit avoir un commencement, un milieu et une fin ; et ces trois parties, non-seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il n'y doit avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme ; mais elle ne peut le devenir que par plusieurs autres imparfaites qui lui servent d'acheminement et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension (1). »

Corneille ne démontre pas l'utilité de sa théorie ; il pensait sans doute qu'il en avait donné la meilleure démonstration dans ses ouvrages ; il se contente d'attribuer à l'oubli de cette règle le peu de succès d'*Horace* et de *Théodore* (2) ; il n'explique pas, il ne motive pas cette opinion. C'est à un poëte anglais qu'il appartenait de dénoncer les inconvénients de la duplicité d'action.

« Ce qu'il y a de plus remarquable chez les poëtes français, dit Dryden, c'est l'unité d'action. Ils ne se chargent pas comme nous d'une foule d'épisodes inutiles ou d'intrigues secondaires qui n'ont aucun rapport avec l'action principale. Chez nous, on voit toujours deux trames sur un même métier, deux pièces qui s'en vont l'une portant l'autre, au grand ennui des spectateurs, qui, au moment où ils commençaient à s'intéresser à l'un des héros, sont distraits par l'autre, et, de cette façon, n'épousent la querelle d'aucun des deux. De là vient que les acteurs sont divisés en deux camps, complétement étrangers l'un à l'autre ; ils se tiennent sur leurs gardes et à distance comme si c'étaient des Montagus et des Capulets ; et c'est à peine s'ils commencent à faire connaissance à

(1) Corn. Disc. 3.
(2) Corn. Exam. d'*Hor.* et de *Théod.*

la dernière scène du cinquième acte, quand ils se réunissent tous sur la scène pour le dénoûment (1). »

CHAPITRE II.

DES UNITÉS DE TEMPS ET DE LIEU.

Nous entrons dans le paradis de l'abbé d'Aubignac. Les unités de temps et de lieu firent longtemps son étude et sa gloire et ont toujours été ses plus chères amours. S'il n'ose se vanter de les avoir mises au monde, du moins il les a adoptées, patronées avec ardeur et courage, et, à la fin, magnifiquement établies. Écoutons parler ce grand homme :

« Quand j'approchai de M. le cardinal de Richelieu, j'y trouvai le théâtre en grande estime, mais chargé de tous les défauts, et principalement vicieux en ce qui regarde le temps convenable à la tragédie. J'avais souffert assez patiemment les mauvaises pièces de nos colléges et même celles de nos théâtres publics ; mais j'avoue que je ne pus voir une faute si grossière, en des poëmes qui recevaient des applaudissements de toute la cour, sans en parler ; mais je fus généralement contredit, j'ose même dire raillé, et par les poëtes qui les composaient avec réputation, et par ceux qui les jouaient avec utilité, et par tous les autres qui les écoutaient avec plaisir (2) ; » en un mot, par les auteurs, les acteurs et le public. Qui n'admirerait le courage d'un homme qui ose se dire raillé par tant de monde ? Il est vrai qu'au temps où il faisait cet aveu, « la raison avait peu à peu surmonté les mauvais sentiments de l'ignorance (3), » et réduit au silence cette multitude infinie de railleurs.

« La règle de l'unité de lieu, dit-il ailleurs, commence maintenant à passer pour certaine ; mais les ignorants et les personnes de faible esprit s'imaginent qu'elle répugne à la beauté des incidents, qui, pour être arrivés en divers lieux,

(1) Dryd. Es. of dram. poesy.
(2) D'Aub. Prat. du théât. 2, 7. — (3) Id. ibid.

ne peuvent, à leur avis, souffrir cette contrainte sans se perdre. Les demi-savants sentent bien les vérités qu'on leur dit pour l'établir, mais ils y font des objections dont j'ai souvent eu pitié, quoiqu'elles me donnassent beaucoup d'envie de rire... Les savants en sont pleinement persuadés parce qu'ils voient clairement que la vraisemblance ne se peut conserver autrement, mais personne jusqu'à présent ne l'a expliquée, je ne veux pas dire entendue (1). » Qu'on ne croie pas cependant qu'elle fût nouvelle à ses yeux, cette règle que personne n'avait encore entendue, nous pouvons le dire, nous qui ne sommes pas tenus à la même politesse envers son siècle. Il était parfaitement certain qu'elle avait existé de toute éternité, avant même qu'il y eût des théâtres et des tragédies. Il avait écrit près de deux volumes pour soutenir, envers et contre tous, qu'elle avait toujours été observée, soit à Rome, soit en Grèce; et si Aristote n'en a rien dit, c'est, selon lui, « qu'il l'a négligé, à cause qu'elle était trop connue de son temps (2). »

Il paraît qu'au XVIIe siècle on se payait volontiers de cette étrange raison. Le théâtre grec passait pour un monument d'une régularité parfaite et dont toutes les proportions étaient mesurées à l'équerre et au compas. On se figurait sans peine les Sophocle et les Eschyle, leur poétique à la main, appliqués uniquement à ne point pécher contre les règles. Aucun sceptique n'avait la curiosité de demander d'où étaient venues ces règles, qui les avait inventées, enseignées, imposées; enfin, où étaient à Athènes les abbés d'Aubignac capables de régenter ces aventureux et puissants génies. Euripide, il est vrai, fut souvent en butte à de sanglantes railleries. Son style énervé, les mœurs communes et peu sévères de ses personnages, furent livrés aux risées du peuple par un critique impitoyable. Mais est-ce Aristophane, le plus libre et le plus fantasque des poëtes, qui eût voulu gêner l'essor de la muse tragique? C'était au contraire sa timidité, ses défaillances, son abaissement qu'il stigmatisait. Ainsi aucune loi, aucune

(1) D'Aub. Prat. du théât. 2, 6. — (2) Id. ibid. 2, 7.

théorie n'embarrassait dans leur marche ces inventeurs de la tragédie ; l'œil fixé sur cette brillante image du beau, du sublime, de l'idéal, que leur imagination leur présentait, ils la reproduisaient dans leurs ouvrages, uniquement attentifs à rendre, avec toute la fidélité possible, cet inimitable modèle.

Aussi, qu'on examine avec soin la composition du drame chez les Grecs. Où trouvera-t-on des formes plus variées, des conceptions plus hardies, une allure plus capricieuse ? N'est-ce pas l'image vive et légère de ce peuple athénien, si spirituel et si mobile, si ennemi de la règle et si amoureux du changement ; qui joignait tant d'habileté à tant d'énergie ; qui mettait du bon sens jusque dans ses folies, et se montrait capable des plus grandes pensées, des sentiments les plus délicats, des plus sublimes actions, en même temps que des superstitions les plus puériles et des plus tristes ingratitudes : peuple unique, dont le trait caractéristique est de n'avoir point de caractère, parce qu'il les reproduit tous dans sa mobile nature ? N'est-ce point aussi l'originalité du théâtre grec, que d'avoir pu fournir des modèles à tous les poëtes, et des arguments à toutes les écoles ? Lessing et Schiller l'admirent plus encore que Racine ; et, moins sensibles peut-être à ses beautés, ils l'ont sans doute plus profondément étudié et compris. Quoi de plus simple et de plus majestueux ; quoi de plus harmonieux, de plus réglé, de plus classique en un mot, que l'Œdipe roi ? Mais aussi, quoi de plus emporté, de plus désordonné, de plus effrayant, que certains drames d'Eschyle ? Que deviennent les unités dans l'Agamemnon, les Euménides, etc. ? Le poëte, dans sa course rapide, supprime les distances et devance les temps. Nous étions au temple de Delphes, nous voilà dans Athènes, devant l'Aréopage. Qu'auraient dit ces petits-maîtres, dont les petites railleries étaient si redoutées du grand Racine, s'ils avaient vu, au lever de la toile, ronfler sur la scène ces monstres infernaux, ces furies toutes hérissées de serpents, dont l'aspect était mortel ? Qui n'eût été révolté de voir ce procès, où les juges et l'accusé étaient des hommes, tandis que les plaideurs étaient des dieux, également immortels, quoique inégaux en puissance et en dignité ; comme si, par exemple, Cor-

neille eût voulu représenter l'archange Michel, disputant l'âme de Louis XI à Lucifer, par-devant la grand'chambre du Parlement de Paris? Shakspeare lui-même, l'audacieux et libre Shakspeare, a-t-il jamais poussé si loin la hardiesse du sublime?

D'un autre côté, ces gracieux caprices, ces contrastes frappants, quelquefois choquants, qu'on admire avec extase dans le poëte anglais, n'avaient-ils pas leurs modèles dans Euripide? Quoi de plus familier et de plus touchant que les derniers moments d'Alceste, ses adieux au lit nuptial, les cris et les pleurs de ses tout petits enfants qui la retiennent en vain par sa robe, entraînée qu'elle est par le génie de la mort? Quelle grâce, quel éclat dans l'exposition d'Hippolyte, quand ce fier et farouche chasseur vient, avec son cortége, saluer Diane, sa déesse, et déposer sur sa tête des fleurs chastes et pures cueillies, au lever de l'aurore, dans la prairie sauvage, vierge encore de la faux et des pas de l'homme? Quoi de plus fantasque et de plus heurté que ce contraste, entre la douleur d'Admète et de toute sa maison, et la joie un peu brutale, les bouffonneries parfois légères d'Hercule, ce demi-dieu si bon vivant et si joyeux compagnon? Enfin quelle bizarrerie, j'allais dire quelle inconvenance, dans cette querelle, dans ce combat d'égoïsme et de lâcheté qui s'engage sur la scène entre le père et le fils, le père se targuant de son attachement à une vie qui lui échappe, et le fils l'accusant, avec outrage, de n'avoir pas voulu mourir à sa place? Et où voit-on ces étranges fantaisies? Est-ce dans quelque comédie grotesque d'Aristophane, ou dans le chef-d'œuvre inconnu de quelque poëte sans nom? C'est dans l'Alceste d'Euripide, dans un des chefs-d'œuvre du théâtre grec, au jugement unanime des anciens et des modernes; c'est dans une tragédie dont Racine lui-même ne parlait qu'avec admiration, et qu'il essaya de transporter sur la scène française (1).

C'est donc bien vainement qu'on a vanté les poëtes grecs d'avoir forgé, à leur usage, ces étroites entraves qu'on a appe-

(1) *V.* Patin, *Etudes sur les tragiques grecs;* W. Schlegel, *Cours de litt. dram.;* Lessing, *Dramaturgie;* Villemain, *Cours de litt.*

lées les unités. Il suffit de considérer leur allure si naturelle et si vive, leurs mouvements capricieux et hardis, pour s'assurer qu'ils ne les ont jamais connues. Il ne faut ni les louer ni les blâmer, d'avoir observé ou violé la règle : ils n'en ont pas soupçonné l'existence. Si donc on peut admirer en eux cette harmonie, cet ensemble, cette proportion, qui sont les conditions presque indispensables de la beauté, dans les œuvres des artistes, fréquemment aussi peut-on y rencontrer ce beau désordre, où parfois le génie semble se complaire.

Si d'ordinaire ils mesurent avec parcimonie, à leurs personnages, l'espace où ils doivent se mouvoir, il n'en faut point conclure que des exemples si imposants doivent recevoir force de loi. Autres temps, autres mœurs, autres institutions. Chez les anciens, le chœur ne quittant jamais la scène, la fixait, l'immobilisait par sa présence. Qu'on se figure les Euménides dans le temple de Delphes, et qu'on se demande par quel coup de baguette le poëte pourra les transporter à Athènes, sans leur faire quitter la scène ?

Ces licences étaient donc chez eux moins excusables, elles étaient aussi moins nécessaires. Dans leurs drames, l'action est ordinairement si simple, si nue, les incidents sont si peu variés et si peu nombreux, qu'ils viennent se ranger comme d'eux-mêmes dans ces étroites limites, sans que le poëte ait paru songer à les y renfermer. Nous voulons que les événements se succèdent rapidement, qu'ils se pressent, qu'ils se poussent l'un l'autre : la plus longue de leurs tragédies en a souvent moins qu'un de nos actes.

Qu'on ne parle donc plus du système dramatique des poëtes grecs : chacun d'eux a eu son système, parce que chacun d'eux avait son génie. Sans doute il y a entre eux un air de parenté : tendant au même but, comment auraient-ils pu suivre des routes opposées ? Comme ils avaient à plaire aux mêmes spectateurs, ils ont donné, sans le vouloir, et peut-être sans le savoir, à leurs productions, cette uniformité de constitution, cette ressemblance de physionomie, que l'on remarque d'ordinaire entre des enfants de la même famille. Mais on y voit en même temps des différences profondes, des contrastes

frappants. Sans doute on peut tirer de leurs exemples d'utiles enseignements, mais on n'en saurait tirer logiquement une règle d'exclusion ou de restriction. Ils disent à leurs disciples : « Fais de cette manière; car ainsi faisant j'ai conquis la couronne tragique sur le théâtre de Bacchus. » Mais comme ils ont essayé d'une infinité de combinaisons différentes, on pouvait dire à l'abbé d'Aubignac, au risque de lui donner beaucoup d'envie de rire, qu'il n'avait pas le droit de s'écrier en leur nom d'un ton d'oracle : Cette manière est la seule bonne, la seule légitime ;.... « voici l'essence du poëme dramatique, sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la scène (1). »

D'où vient-elle donc, cette fameuse règle des unités, qui a régné deux cents ans sur la scène française, et devant qui Voltaire, lui-même, ce grand détracteur de toutes les puissances, a humilié son indocile raison? Est-ce Aristote qui en est l'inventeur? Il n'a rien dit de l'unité de lieu, de l'aveu même de l'abbé d'Aubignac : quant à l'unité de temps, avec un peu de complaisance, on l'y voit en germe : mais il faut convenir que ce germe a été développé depuis par une culture bien entendue; et qu'il s'est élevé rapidement, comme cet arbre dont parle l'Écriture, « superbe en sa hauteur, étendu en ses branches, fertile en ses rejetons. » Voici, du reste, ce fameux passage : « Maintenant, l'épopée, étant une imitation du beau par le discours, se rattache à la tragédie. Mais elle en diffère par le mètre, qui est toujours le même, et par la forme, qui est narrative. Elle en diffère par l'étendue : la tragédie s'efforce le plus possible de se renfermer dans une révolution du soleil, ou du moins de dépasser peu ces limites; l'épopée embrasse un temps indéfini; et c'est encore son caractère distinctif, quoique dans le principe la tragédie eût la même liberté (2). »

On voit qu'Aristote ne formule point une règle, ne donne pas même un conseil ; il se borne à constater un fait, une habitude des poëtes grecs; encore cette habitude n'est-elle point

(1) D'Aub. Prat. du théât. 2, 2.— (2) Ar. poét. 6, 7 (trad. de M. Egger).

constante. Reste à savoir comment cet usage est devenu une loi.

D'Aubignac rend à Jodelle et à Garnier ce bon témoignage, qu'ils furent les « restaurateurs du théâtre, et qu'ils observèrent assez raisonnablement la règle (1). » Seraient-ce donc ces poëtes qui se seraient eux-mêmes forgé leurs chaînes? Auraient-ils eu peur de leur force, et préféré l'esclavage à la liberté? De tels exemples sont rares; et celui-ci mérite d'être vérifié.

Qu'on lise les œuvres de Jodelle, de Grevin, des la Taille, de Garnier; et qu'on y cherche ces précieuses qualités qui les rendaient chères à l'abbé d'Aubignac. Elles y sont, en effet, mais à l'état de négations : ce ne sont pas les trois unités, ce sont, si j'ose ainsi parler, les trois nullités. Ils ont mis si peu d'art et de prétention à les observer, qu'ils ont l'air le plus souvent d'avoir eu ce beau mérite sans s'en douter. S'ils ont accompli la loi, ce n'est pas qu'ils l'aient respectée, c'est qu'ils n'ont pas eu l'occasion de la violer; ce n'est point force et vertu, c'est faiblesse et impuissance. On aurait grand tort assurément de les accuser d'avoir mis plusieurs actions dans leurs drames; ils n'en ont mis aucune. Point de nœud, point d'intrigue, point d'intérêt. De longues scènes qui se succèdent sans se combiner; des personnages qui parlent sans cesse sans jamais agir, ou qui n'agissent qu'une fois pour dénouer un nœud qui est encore à former. Puisqu'il n'y a qu'un fait dans tout le drame, il ne peut y avoir qu'un temps et qu'un lieu. Le plus souvent même ce temps et ce lieu sont tellement vagues, tellement indéterminés, obscurs, insaisissables, qu'ils sont absolument comme s'ils n'étaient pas. On ne peut se figurer, sans une sorte de compassion, l'embarras où se trouvait le public à la représentation de ces pâles ouvrages. On voyait paraître un personnage qui se mettait à déclamer d'une voix haute et d'un geste majestueux *une plainte hardie;* on l'écoutait avec attention, et après avoir entendu cinq ou six cents vers, on commençait à soupçonner que ce héros gé-

(1) D'Aub. Prat. du théât. 2, 7.

missant pourrait bien être un César, un Antoine, ou un Brutus. Cette découverte ne suffisait pas aux curieux : ils voulaient savoir en quel pays, en quel lieu ils voyaient ce grand homme. Était-il à Rome, en Gaule, en Asie, en Égypte? dans son cabinet ou sur une place publique, dans un temple ou dans son camp? Ces questions, quoique fort discrètes en apparence, devaient souvent rester sans réponse ; et après une longue attente, il fallait se résigner à croire que cet antique personnage ne pouvait être qu'à Paris, à l'hôtel de Reims ou au collége de Beauvais.

Le poëte en effet a bien d'autres soucis que de marquer l'endroit exact, l'instant précis où il place son héros. Ne faut-il pas avant tout qu'il orne son langage, qu'il le pare de toutes les fleurs de la rhétorique, qu'il l'enrichisse de tous les trésors de l'érudition ? Pourvu qn'il débite des phrases sonores, de doctes sentences, des antithèses redoublées, des comparaisons sans fin, que lui importe tout ce qui l'entoure ? L'éloquence n'est-elle pas toujours et partout également admirable ? Il est vrai que les actions, les incidents, les événements auraient besoin d'un théâtre pour marcher et se soutenir. Mais pour lui, les faits ne sont rien : les siéges, les batailles, les victoires ou les défaites qui ont fondé ou ruiné des empires, n'ont de valeur que comme matière de belles phrases. Aussi la scène n'est-elle point à ses yeux une ville ayant sa constitution et ses lois, un palais où commanderait un maître, un temple d'où les profanes seraient exclus; c'est une tribune ouverte à tout le monde, et où tous les personnages viennent à leur tour faire assaut de science, de faconde et de poésie ; c'est un terrain neutre où les ennemis s'abordent en toute sécurité; c'est un éden où s'est conservée l'innocence des premiers âges, où l'agneau se promène encore la tête haute au milieu des loups, où le coq chante sous la griffe du renard. C'est là que Calpurnie à son réveil épanche dans le sein de sa nourrice ses visions et ses terreurs de la nuit; et c'est là que Cassius amène ensuite le peuple romain pour le haranguer et l'appeler aux armes contre le tyran ; c'est là que César fait confidence à Antoine de ses défiances, de ses soupçons, de

ses craintes ; et c'est là que Brutus conspire et déclame contre lui devant ses complices. On se croyait dans l'appartement de Calpurnie, un moment après on est en plein Forum ; on se demande ensuite si l'on n'est pas dans le palais de César ; mais on reconnaît bientôt qu'on ne peut être que dans la partie la plus secrète de la maison de Brutus (1). Mais encore une fois, on n'est ni au Forum, ni chez Calpurnie, ni chez Brutus, on est dans le pays des chimères, on erre dans les espaces indéfinis.

Néanmoins dans l'exemple que je viens de citer, il n'est pas possible de prouver matériellement que la scène ait changé. Le poëte peut nous dire qu'elle est au Forum ; et, comme la place publique est ouverte à tout le monde, s'il a plu à Calpurnie d'y venir faire ses confidences, à César d'y publier ses secrets, ni préteur, ni edile n'avait le droit de les en empêcher. Mais peu à peu ce qui n'était d'abord qu'invraisemblable devient impossible. Dans l'argument de son *Antigone*, Garnier se donne la peine de dire, non pas où est la scène, mais où elle n'est pas : « La représentation en est hors les portes de la ville de Thèbes » Hors de Thèbes est toute la terre : la place est grande, et l'on peut s'y mouvoir en liberté. Aussi le poëte ne se fait pas faute de transporter ses acteurs où il lui plaît. Au quatrième acte, Créon s'en vient devant le peuple célébrer la victoire des Thébains sur les Argiens ; et, apprenant qu'au mépris de ses édits, Antigone a donné la sépulture à son frère, il s'écrie :

> En un obscur désert elle sera menée,
> Sauvage, inhabité, puis sous un antre creux
> On l'enfermera vive en un roc ténébreux.

Ce n'était pas apparemment dans un désert obscur, sauvage et inhabité, que Créon était allé chanter sa victoire. Cependant, un moment après, ce lointain désert se trouve transporté sur la scène avec son antre creux et son roc ténébreux, car Antigone s'écrie :

> Voilà donc ma prison, voilà donc ma demeure,
> Voilà donc le sépulcre où il faut que je meure (2) !

(1) *César* de Grevin. — (2) Garnier, *Antigone*.

Si la scène n'a pas changé il faut qu'elle soit assez vaste pour contenir à la fois une place publique et un désert.

Ainsi tout d'abord, les poëtes ont observé la règle sans y songer, puis ils l'ont violée sans s'en apercevoir; bientôt la violation de la loi devient si manifeste, qu'elle a tout l'air d'être préméditée.

Dans son *Marc-Antoine*, Garnier, contre son habitude, précise la position relative des héros de sa tragédie. Antoine paraît seul sur la scène; et, l'on finit par comprendre, en écoutant ses lamentations, qu'il est dans Alexandrie, où il domine; qu'il y est assiégé par Octave; et qu'il assiége lui-même l'inconstante Cléopâtre dans une sorte de forteresse où elle s'est réfugiée. Voilà donc les trois personnages principaux séparés l'un de l'autre par des fossés et des remparts, et plus encore par leurs défiances, leurs haines et leurs terreurs. Comment le poëte va-t-il leur faire franchir tant de barrières pour les amener dans le même lieu? Où trouver cet asile consacré où ils pourront paraître tous les trois sans péril? Sera-ce dans Alexandrie, où Antoine est tout-puissant, ou dans le camp d'Octave, ou dans le tombeau fortifié où règne Cléopâtre? Partout même danger, partout deux des héros sont aux mains du troisième. Comment le poëte va-t-il sauver l'unité de lieu? C'est là son moindre souci. Au second acte Cléopâtre succède à Antoine avec une pleine sécurité, comme si elle était chez elle; et au quatrième, Octave et Agrippa se présentent à leur tour devant le public, sans autre but apparent que de causer ensemble, en gens de loisir, des causes et des événements de la guerre. Cependant, ce qui pourrait faire soupçonner ici des intentions peu orthodoxes, c'est le changement qui s'opère dans le personnel du chœur. Il a été composé d'Égyptiens tant que Cléopâtre ou Antoine ont occupé la scène: mais dès que César y paraît, il est formé de gens d'armes romains. Serait-ce donc que la scène se serait transportée d'Alexandrie dans le camp de César, et que les Égyptiens des premiers chœurs n'auraient pas osé s'aventurer avec elle en pays ennemi? On peut faire d'autres remarques à l'appui de cette opinion. Ainsi, les trois personnages en lutte

ne se rencontrent jamais sur la scène; chacun l'occupe à son tour; et, une fois qu'il s'en est emparé, il en reste paisible possesseur jusqu'à la fin de l'acte (1). Il est donc naturel de supposer que le poëte ne pouvant amener tous les personnages sur le même théâtre, a pris le parti d'envoyer successivement le théâtre chez tous les personnages.

On voit donc que si ces poëtes ont observé les unités, c'est surtout au hasard qu'en revient le mérite; et l'on comprend que si plus tard ils les ont violées, c'est encore au hasard qu'il faut s'en prendre. C'est par une suite de transitions presque insensibles et qu'ils n'ont sans doute pas aperçues eux-mêmes, qu'ils sont passés de la docilité à la licence, de la vertu au crime. Hardy n'a eu qu'à continuer la route indiquée par Grevin et suivie par Garnier, pour en venir à ce *déréglement* que l'abbé d'Aubignac qualifie énergiquement de *monstrueux*.

Du reste, il faut d'autant moins faire honneur à Jodelle et à ses émules de l'invention de cette théorie, qu'ils n'ont pas même inventé le système qu'ils ont pratiqué. On sait que Jodelle n'avait que vingt ans lorsqu'il joua sa *Cléopâtre* en 1552; c'est encore de seize à vingt ans que Grevin, La Peruse et les deux la Taille firent leurs tragédies. Ils étaient donc écoliers en même temps que poëtes. Ne pourrait-on pas supposer qu'ils ont fait leurs pièces, comme les rhétoriciens modernes font leurs discours? Le maître donnait la matière et le plan; et l'élève traçait ensuite sur ce canevas sa broderie poétique. De nos jours, il est vrai, on voit parfois des rhétoriciens hardis refaire à leur manière le plan proposé; mais, en ce temps-là, on était moins indépendant; et, quand le grand Dorat ou le docte Muret avait parlé, on mettait son zèle et son industrie à pratiquer ses leçons.

Ce qui autorise à penser que ce premier système dramatique est de l'invention des savants (2), c'est qu'il se trouve

(1) Garnier, *Marc-Antoine*.

(2) Grevin avoue lui-même, dans la préface de son *César*, qu'il doit tout à Muret, son maître.

tout entier dans la Poétique de Scaliger. Au livre III qu'il a intitulé l'*Idée*, sans doute parce qu'il avait la prétention d'y réaliser le type immatériel et immortel de tous les genres de poésie, il nous a donné l'ébauche d'une tragédie. Le sujet est tiré des Métamorphoses d'Ovide : c'est la fable de Ceyx et d'Alcyone :

Acte I. Alcyone se lamente sur le départ de Ceyx.

Acte II. Le prêtre fait un sacrifice, et s'entretient avec Alcyone et sa nourrice : un autel, un feu sacré, pieuses sentences.

Acte III. Un messager annonce qu'il s'est élevé une tempête, et raconte les bruits qui courent.

Acte IV. Troubles et craintes. Le bruit se confirme, des matelots annoncent le naufrage.

Acte V. Alcyone inquiète promène sa vue sur les flots : elle aperçoit au loin un cadavre, et, reconnaissant son époux, elle veut se donner la mort ; mais tous deux sont changés en oiseaux (1).

Qu'on fasse développer cette matière en vers français par un rhétoricien, et l'on aura une tragédie exactement pareille à celles qui firent l'admiration de la France, pendant toute la seconde moitié du XVIe siècle.

Il est aisé, du reste, d'expliquer cette tendance des savants à réduire le drame à l'extrême simplicité. Ils avaient comparé les mystères qui faisaient les délices du peuple français, aux tragédies grecques qu'ils avaient le privilége de comprendre. D'un côté le désordre et l'ignorance, la trivialité du langage unie à la bassesse des sentiments ; point d'intrigue, point de passions, point de caractères. Des histoires sans exposition et sans dénoûment, mises en action au lieu d'être en récit. De l'autre, tout ce que la raison a de plus juste et de plus profond, tout ce que l'imagination a de plus brillant, tout ce que la passion a de plus émouvant, exprimé ou dépeint en un langage merveilleusement flexible, tantôt sublime, tantôt familier, mais toujours charmant d'élégance et de poésie. Comment

(1) Scal. Poét. 3.

rester froid à la vue de ces merveilles? On vit alors des savants s'enflammer d'enthousiasme, et entreprendre de faire une révolution. Mais il est dans la destinée des révolutions qui réussissent, d'exagérer leur victoire et de dépasser leur but. Sont-elles dirigées vers la liberté, elles ne s'arrêtent qu'à la licence. Se font-elles au nom de l'ordre, elles vont jusqu'à la servitude. Encore effrayés au souvenir de l'abîme auquel nous venons d'échapper, nous courons tête baissée au précipice opposé, sans voir le droit chemin qui est entre les deux.

Ne serait-ce pas en haine de cette confusion dont ils étaient choqués dans les drames populaires, que nos réformateurs auraient conçu cette passion fanatique pour la simplicité et la régularité? Dans leur souverain mépris pour les mystères, ils prirent le contre-pied de ce système pour la perfection de l'art. Dans les mystères, les acteurs se comptent par centaines; en conséquence, ils en restreignirent le nombre autant que possible. Dans les mystères, tout est en action et en spectacle, jusqu'aux voyages et aux accouchements; aussi mirent-ils tout en récits et en discours; enfin, comme il était impossible de découvrir dans les mystères une apparence d'unité, un semblant d'ordre et de symétrie, ils prirent pour modèles ces tragédies de Sénèque, dont la majestueuse immobilité leur semblait l'idéal de l'ordre et de l'harmonie.

Qu'on cesse donc d'assimiler ce système à celui de Racine. Dans *Andromaque* et *Athalie*, on voit s'accumuler en un seul jour et en un seul lieu, une multitude d'événements, de changements, de révolutions, qui modifient à chaque instant les situations et les sentiments (1); événements qui se combinent, se mêlent, se brouillent et se débrouillent de manière à former par leur ensemble une action à la fois une et multiple, simple et composée. Si l'on peut dire que le second était déjà dans le premier, c'est comme le chêne est dans le gland. Dans l'un, ce n'est que par un prodige d'art que toutes ces parties diverses sont combinées, rapprochées, fondues en-

(1) C'est là que les conversations et « les récits mêmes sont des actions. » (Mol. Crit. de l'*Ecole des femmes*.)

semble, pour ne former qu'un tout harmonieux. Dans l'autre, ce n'est pas à un effort de génie qu'est due l'unité, c'est quelquefois à un heureux hasard, c'est presque toujours à la nudité du sujet. L'action est une, parce qu'elle n'a point de parties.

Aussi, quoiqu'il donne le plan d'une tragédie où les unités ne peuvent pas ne pas être observées à la façon de Jodelle, Scaliger semble ignorer la règle qu'il a appliquée. C'est lui cependant qui a posé, sinon le premier, du moins avec le plus d'autorité, le principe d'où elle est sortie. On lit au troisième livre de sa Poétique :

« Res autem ipsæ ita disponendæ sunt, ut quam proxime accedant ad veritatem... nam mendacia maxima pars hominum odit. Itaque nec prælia illa aut oppugnationes quæ ad Thebas duabus horis conficiuntur placent mihi ; nec prudentis poetæ est efficere ut Delphis Athenas, aut Athenis Thebas, momento temporis quispiam proficiscatur. Apud Æschylum interficitur Agamemnon, ac repente tumulatur ; adeoque cito, vix ut actor respirandi tempus habeat..... Argumentum ergo brevissimum accipiendum est. »

On voit que dans ce passage il n'est nullement question d'unité ; le mot même n'est pas prononcé. De quoi s'agit-il uniquement ? De la vraisemblance. C'est en effet le principe nouveau qui devait faire une révolution dans le théâtre.

La Poétique de Scaliger est de 1561 ; onze années après, 1572, Jean de la Taille, élève du *grand Muret*, écrivait dans la préface de son *Saül :* « Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps et en un même lieu. » Le principe, on le voit, n'avait pas tardé à porter ses fruits.

Est-ce en vue de la vraisemblance qu'Aristote recommande l'unité d'action ? Plusieurs actions juxtaposées ne seraient-elles donc pas aussi vraisemblables que plusieurs actions combinées de manière à former un tout ? C'est un précepte d'art, c'est une leçon de goût qu'il nous donne. Ce qu'il cherche, c'est cette beauté qui naît de l'ordre et de l'harmonie ; ce qu'il redoute, c'est cette gêne, cet embarras, cet ennui qu'imposerait aux spectateurs une série de faits sans suite et sans liai-

son. Aussi, comme une action n'est pas plus difficile à suivre en plusieurs lieux et en plusieurs temps qu'en un seul, il n'a pas songé à emprisonner le drame dans une durée de quelques heures, et dans l'étroite enceinte d'un temple ou d'un cabinet.

Mais les savants du XVIe siècle avaient plus de raison que d'imagination et moins de goût que de logique. Trop peu versés dans l'art dramatique pour en comprendre les combinaisons profondes et les secrètes délicatesses, ils découvrirent un principe qui plaisait à leur bon sens, et en tirèrent toutes les conséquences par une rigoureuse déduction. C'était donc leur pensée qu'exprimait d'Aubignac lorsqu'il disait : « Il serait à souhaiter que l'action du poëme ne demandât pas plus de temps dans la vérité, que celui qui se consume dans la représentation (1) ; » et plus loin : « Le lieu ne peut pas changer dans la suite du poëme parce qu'il ne change pas dans la suite d'une représentation (2). »

Cependant un système si tyrannique ne pouvait pas être accepté sans résistance. Les combats auxquels il donna lieu, les passions, les colères, les haines qui s'allumèrent à cette occasion feraient le sujet d'un poëme épique. Ce n'est pas ici le lieu de faire cette iliade, mais il est nécessaire, ce me semble, de dire quelques mots de cette grande querelle dont notre poëte fut malgré lui l'un des héros.

Au temps où Pierre Corneille, à peine échappé du collége et déjà dégoûté du barreau, écrivait sa première tragédie, la critique dramatique ne faisait que de naître. Scaliger et d'autres savants avaient donné, il est vrai, avec un grand appareil d'érudition et de philosophie, quelques préceptes et beaucoup de définitions ; mais ces théories ignorées de la foule, ignorées ou dédaignées des poëtes, étaient restées des théories. La science planait encore dans les hauteurs un peu nuageuses du dogme, et laissait ici-bas le théâtre aller à l'aventure sans daigner s'en occuper.

Si dans les arts il suffisait de la liberté pour enfanter des

(1) D'Aub. Prat. du théât. 2, 7. *V.* aussi Castelvetro, Poét. d'Ar. 5.
(2) D'Aub. Prat. du théât. 2, 6.

miracles, jamais la scène française n'aurait été plus riche en merveilles qu'à cette époque. L'anarchie y régnait dans toute sa gloire, aussi bien que sur le théâtre anglais que Shakspeare venait d'immortaliser. Point de règle imposée par la critique : la critique était muette ou ne parlait que dans le désert. Point de système consacré par le goût d'un public complaisant, qui n'avait d'autres prétentions que d'être amusé. Point d'entraves d'aucune sorte qui pussent arrêter ou gêner l'essor du génie : où est cependant le génie qu'on vit alors quitter la terre ?

Le grand homme du temps, le poëte en possession de la faveur et de l'admiration de ses contemporains, c'était Hardy, qui devait être oublié dix ans plus tard ; mais alors, il était immortel. On lui adressait des compliments en vers et en prose dans toutes les langues ; on le sacrait poëte royal en français, *poeta regius* en latin, et en grec ὁ βασίλειος ποιητής : ce qui voulait dire, je crois, non pas comme il semble, le poëte du roi, mais le roi des poëtes (1).

Théophile de Viau, le comparant à Desportes, à Malherbe et à Porchères, s'écriait avec enthousiasme :

Tu parais sur ces arbrisseaux
Comme un grand pin de Silésie ;
Un océan de poésie
Parmi ces murmurants ruisseaux.

En effet, à ne considérer que la quantité des vers, Hardy était sans peine à mille coudées au-dessus de Malherbe, et pouvait être comparé, sans hyperbole, au plus grand pin de Silésie. Il est accusé d'avoir fait huit cents pièces, et lui-même s'avoue coupable de six cents et plus. Une tragédie était pour lui l'œuvre de trois matinées ; mais aussi quelle œuvre ! Cette fécondité désordonnée suffirait seule à démontrer l'absence de

(1) N'est-ce pas là ce que dit E. Pasquier dans ce passage : « Ils (nos poëtes) honoraient du nom tantôt de roi, tantôt de prince, celui qui avait le mieux fait, comme nous voyons entre les archers, arbaletriers et harquebusiers estre fait le semblable. » (*Recherches sur la France*, liv. VII.)

la critique à cette époque. Les poëtes, cette race sensible et délicate, ne se hasardent pas sur la scène avec tant de témérité quand ils voient de toutes parts des arcs tendus et des traits aiguisés ; avant de s'exposer aux coups de l'ennemi ils se couvrent de leurs meilleures armes. Peut-être ne font-ils pas mieux, mais sûrement ils mettent plus de soin à bien faire.

Qu'on juge de l'étonnement de ce glorieux prince des poëtes à l'apparition du premier critique. Habitué depuis plus de trente ans à n'avoir à compter qu'avec le public le plus accommodant qui fût jamais, il voit arriver tout d'abord un petit gentilhomme normand qui, sans respect pour son titre de poëte royal et de Parisien, affiche hautement la prétention de lui apprendre le français, et de lui imposer, au nom de je ne sais quel bon sens, des lois aussi gênantes que nouvelles. Jusque-là ses modèles en fait de style et, suivant son expression, les trois démons de l'art d'écrire étaient « Homère, Virgile et Ronsard (1), » ou plutôt, cet étrange accouplement l'indique assez, Ronsard, Ronsard et Ronsard : et voilà qu'on prend à partie, non pas lui, ce serait trop d'honneur, mais son maître, son Apollon, qu'on menace de chasser du Parnasse avec ignominie. Aussi, avec quelle indignation superbe il parle de ces critiques de cour « qui cherchent la perfection de la poésie, en ne sçay quelle douceur superficielle, et chastrent le parterre des Muses de ses plus belles fleurs. » Il déclare hardiment « que son ambition ne fut, ne sera jamais si lâche que de leur vouloir complaire (2). »

Ce n'était cependant encore qu'une attaque indirecte : les traits passaient par-dessus sa tête et ne le blessaient que par contre-coup. Bientôt vint le moment terrible, où il se vit réduit à se défendre dans son propre domaine. Déjà, en 1611, avait paru le traité de Heinsius : *de Constitutione tragica*, qui n'était rien moins qu'une paraphrase, un commentaire de la Poétique d'Aristote; et si cet ouvrage, écrit en latin, et par conséquent peu accessible à la foule, ne troubla pas le

(1) Préface des chastes et loyales amours de Théagène et de Chariclée.
(2) Id. ibid.

sommeil du vieux poëte, il eut grand succès dans les écoles, d'où devaient sortir tout armés, comme d'un autre cheval de bois, les vaillants champions des trois unités.

Il faut le dire aussi, on se lasse de tout, même du désordre. Depuis trente ans qu'il avait le privilége de s'étaler sur la scène, on avait, eu le temps de s'y accoutumer. Ces perpétuels changements de décoration, ces voyages instantanés dans tous les pays et dans tous les âges, avaient fait leur temps. C'étaient désormais des ressorts usés, des friperies surannées, des coups de surprise qui n'étonnaient plus personne. La vertu favorite de la nation française n'est pas la constance : et il paraît que déjà du temps de Hardy « une infinité de cerveaux mal faits attribuaient la perfection des choses à leur nouveauté (1). » Or, à cette époque, la règle, la proportion, l'harmonie, étant des nouveautés, devaient naturellement être à la mode. Une tendance plus forte encore, un instinct plus impérieux portait alors les esprits à l'ordre et à l'unité. Au sortir des guerres de religion, on devait se rappeler les désastres causés par la discorde et l'anarchie, les champs dévastés et déserts, les villes saccagées, la France à moitié démembrée, et l'Espagnol maître dans Paris. De là cet amour de l'ordre, cette passion pour la discipline, qui aida, glorifia, enfanta peut-être Malherbe et Richelieu.

Bientôt des présages menaçants annoncèrent au vieux poëte royal la fin de son règne. De 1618 à 1630, il vit successivement représenter, avec des applaudissements qui durent lui rappeler ses plus beaux triomphes, *Pirame et Thisbé* de Théophile, l'*Arténice* de Racan, et la *Silvie* de Mairet, pièces écrites dans le goût de Malherbe, et composées selon le système de Jodelle et de Heinsius. Aussi s'élève-t-il avec énergie contre « ces champignons de rimeurs qui font grand bruit pour la rime, et qui condamnent les fictions ainsi que superflues..... « « Les épithètes, s'écrie-t-il, les patronymiques, la recherche des mots plus significatifs, tout cela ne leur sent que sa pédanterie..... si bien que notre langue, pauvre

(1) OEuv. de Hardy. Préf. du t. VI.

d'elle-même, devient totalement gueuse en passant par leur friperie. » Et puis, sentant que tout lui échappe, le passé comme l'avenir, il exhale en ces mots son désespoir : « L'oracle du grand Ronsard s'accomplit de nos jours. La poésie passe désormais chez quelque autre nation plus judicieuse (1) ! »

Il est à remarquer que dans ces vives sorties contre l'esprit nouveau, il n'est pas question des unités. Il est néanmoins certain qu'on en parlait déjà dès 1626. Il est à croire même que l'abbé d'Aubignac était dès lors précepteur du duc de Fronsac, neveu de Richelieu, et qu'il avait déjà proposé au ministre ses plans de réforme dramatique. Peut-être même s'est-il senti plus d'une fois blessé, des traits que le vieux poëte ne se lasse pas de décocher contre « ces momes, plus louches d'envie que subtils de jugement, » qui ne savent que « mordre impunément sur la réputation des gens d'honneur, à faute de donner prise sur eux, d'autant que telles tortues ne mettent jamais la teste hors la coque de leur ignorance (2). » Quelqnes années plus tard, Corneille, élève de Hardy (3), et qui avait avec lui plus d'un rapport de caractère et de talent, répondait de même au critique, avec autant de fierté et plus de politesse, « que pour avoir le droit de juger de ses ouvrages, il faudrait en faire de meilleurs (4). » Réponse peu concluante, mais qui échauffait au suprême degré la bile de l'irascible abbé.

Hardy eut le bonheur de mourir à temps pour ne pas voir le triomphe des unités : mais à sa mort, vers 1630, le mouve-

(1) Préface du t. III. Il fait même des concessions et des aveux touchants : « Je ne te veux pas nier beaucoup de défectuosités, pardonnables à une jeunesse impétueuse, qui ne tâchait en ce temps-là qu'à se sauver à la nage des griffes de celle qui le plus souvent dévore les meilleurs esprits. » Préf. de sa *Didon*.) Ce monstre ennemi du génie, c'est sans doute celui qui devait plus tard forcer Corneille à humilier sa gloire devant l'orgueil de je ne sais quel financier, et plus récemment faire périr sur un misérable grabat la muse naissante de Gilbert.

(2) Préf. de la *Didon*. — (3) D'Aub. Diss. sur *Sertorius*.

(4) Corn. Préface de *Mélite*.

ment de réforme devint irrésistible. Jusqu'ici le mot d'unité était à peine prononcé dans les préfaces ou avis au lecteur : dès ce moment on le trouve partout. Pas un poëte qui ose se dispenser de parler de la règle, soit pour la combattre, soit pour la défendre, ou tout au moins pour n'avoir pas l'air de l'ignorer. On sent qu'elle occupe tous les esprits, et qu'elle partage avec la guerre de Trente-Ans l'attention de la France. La révolution ne se fait pas seulement dans les idées, elle change même la langue, et l'invasion des mots grecs signale l'avénement d'Aristote. Comme si les expressions anciennes n'étaient plus à la hauteur de l'art nouveau, les mots tirés du latin, seuls connus de Hardy, disposition, digression, sentence, comparaison, interlocution, sont remplacés par des mots d'origine grecque. La disposition est détrônée par la synthèse, l'interlocution par le dialogue, la digression par l'épisode. On ne parle plus que de prologues, de prothèses, d'épithèses, de catastrophes, de péripéties, grands mots que Hardy eût pris *pour termes de chimie*.

Cependant la lutte ne se termina pas en un jour : de 1630 à 1636, la victoire sembla balancer. Mairet, déjà illustré par sa *Silvie*, qu'on ne se lassait pas d'applaudir depuis quatre ans, publie la préface de sa *Sylvanire*, où il plaide hardiment la cause des unités. S'il fait à ses adversaires l'honneur d'estimer leurs ouvrages, cette concession, toute de politesse et de courtoisie, n'ôte rien à la vivacité de ses attaques. Il demande qu'on n'impose pas au spectateur la fatigue de comprendre « comme quoi le même acteur qui n'a guères parlait à Rome à la dernière scène du premier acte, à la première scène du second se trouve dans Athènes, ou au grand Caire si vous voulez.... Si puissante qu'elle soit, elle ne s'imaginera jamais bien qu'un acteur ait passé d'un pôle à l'autre en un quart d'heure. » Aussi, ne craint-il pas de gourmander ces écrivains dramatiques qui « ne se sont pas avisés de garder la règle, ou qui même n'ont pas assez de discrétion pour s'empêcher de la blâmer. » Pour un réformateur de vingt-et-un ans, c'était parler assez haut.

Aussi, tout en se permettant encore de composer à leur

fantaisie, les poëtes se croient désormais obligés de compter avec les idées nouvelles. Dans la *Généreuse Allemande*, tragi-comédie en deux journées de cinq actes chacune, composée par Antoine Maréchal, avocat au Parlement de Paris, la règle est violée, mais l'auteur se justifie dans la préface. Scudéry, de même, écrit en tête de son *Lygdamon :* « Je ne suis pas si peu versé dans les règles des anciens poëtes grecs et latins, que je ne sache bien qu'elles obligent celui qui compose un poëme épique à le réduire au terme d'un an, et le dramatique en un jour naturel de vingt-quatre heures, et dans l'unité d'action et de lieu ; mais j'ai voulu me dispenser de ces bornes trop étroites, faisant changer aussi souvent de face à mon théâtre que les acteurs y changent de lieu ; chose qui, selon mon sentiment, a plus d'éclat que la vieille comédie (1). » « La plus grande part de ceux qui portent le teston à l'hôtel de Bourgogne, disait un jeune poëte qui mourut bientôt à la fleur de l'âge et du talent, veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et le changement de la scène du théâtre, et que le grand nombre des accidents et aventures extraordinaires leur ôtent la connaissance du sujet (2). » Corneille, dans la préface de son *Clitandre*, faisait encore moins de façons : « Que si j'ai renfermé cette pièce dans la règle d'un jour, ce n'est pas que je me repente de n'y avoir pas mis Mélite, ou que je me sois résolu à m'y attacher dorénavant. Aujourd'hui, quelques-uns adorent cette règle, beaucoup la méprisent (3). » Ce mépris, qui se borne ici à se laisser deviner, se montre hardiment chez une foule de poëtes moins célèbres et par conséquent plus audacieux. Ils ne craignent même pas d'ajouter au raisonnement l'insulte et la moquerie. « Aristote, s'écrie l'un d'eux, n'a parlé que du poëme simple, quand il a demandé qu'il fût enfermé dans un tour de soleil, et partant, l'application du même passage aux poëmes composés, tels

(1) Scud. Préf. du *Lygdamon*. Voltaire dit la même chose, mais d'une autre façon : « La populace veut qu'on parle à ses yeux, et beaucoup d'hommes d'un rang supérieur sont peuple » (Dict. phil. au mot *Aristote*.)

(2) Raissyguier. Préf. d'*Aminte*. — (3) Corn. Préf. de *Clitandre*.

que sont les nôtres, est impertinente (1). » C'est à peine s'il permet de mettre dans les vingt-quatre heures les sujets qui s'y trouvent naturellement disposés; encore se réserve-t-il « de ne jamais en prendre de tels. » Quelques-uns osaient même défendre le vieil Hardy. « Or, que cette règle ne soit pas bonne parce que Hardy l'a suivie, ce n'est pas bien raisonner : il faut prouver que de soi elle ne vaut rien : ce que vous ne pouvez, la raison et l'usage faisant voir le contraire, joint que l'exemple de cet auteur peut servir de règle.... Disons, sans faire tort aux nouveaux, qu'un seul Hardy entendait mieux que personne la disposition du théâtre.... Il en savait les erres mieux que personne.... J'aime son génie et non pas ses vers, et ne puis souffrir que de faibles potirons m'empêchent de voir une si grande lumière.... On ne voit en ceux qui le méprisent que des paroles oiseuses et de mauvaises pensées, dont ils

(1) *Traité de la disposition du poëme dramatique et de la prétendu règle de* XXIIII *heures* (anonyme).

Plus d'un critique a été, je crois, induit ici en erreur par les frères Parfait. Le pauvre Claveret, à qui ils font honneur de ce hardi pamphlet contre les unités, n'était pas homme à s'attaquer aux puissances du jour. Au contraire, cette même année (1637), dans la préface de son *Esprit fort*, il protestait de son respect pour les règles, et se faisait un titre d'honneur de son adresse à leur obéir. « En effet, disait-il, tu pourras voir qu'il ne faut guère plus de temps pour représenter cette intrique, qu'il en a falu pour en faire naistre tous les incidents, et que la liaison des scènes jointe à l'unité d'action, est observée dans tous les actes. »

Cette verve un peu rude, cette fierté un peu présomptueuse, enfin cette audace presque extravagante de style et de pensée qui frappent dans ce traité, conviendraient bien mieux à un poëte dont parle Fontenelle : « Le sieur Durval, dans la préface de son *Agarithe* (1636), se réjouit aux dépens de ces pauvres règles de l'unité du lieu et des vingt-quatre heures. Il s'en moque de tout son cœur. C'est une chose curieuse de voir combien il est vif et agréable sur cette matière (*) » Ici tout s'accorde : tout ce que l'auteur du traité dit de sa profession, de sa fortune, de ses goûts, de ses projets, convient parfaitement à ce qu'on sait du sieur Durval. Dans la préface d'*Agarithe* et dans le traité anonyme, c'est le même ton, les mêmes idées, le même langage. Les preuves abondent, mais qui s'inquiète de prendre parti entre Durval et Claveret ?

(*) Fontenelle, t. III, éd. de 1742.

respondront au jour du jugement, où je laisse à décider la question présente (1). »

Cependant Mairet et d'Aubignac travaillaient de concert à gagner des partisans et à passionner le public : Mairet, jeune et brillant, était lié avec tous les beaux esprits, et admis dans les plus nobles sociétés de cette époque. Il allait donc, suivant l'expression de Corneille, quêter des voix de réduit en réduit. D'Aubignac, actif et remuant, le secondait à merveille dans les ruelles, mais son poste de combat était auprès de Richelieu. Le fier ministre ne haïssait pas l'ordre et la discipline : il devait donc accueillir sans défaveur l'idée qu'on lui suggérait, de soumettre la tragédie à cette règle, à cette unité qu'il rêvait d'établir dans la nation. Mais ce qui flattait le plus sa grande âme, c'était sans doute l'espoir de donner à la poésie française cette noblesse, cette grandeur, cette perfection, qui faisaient dans la poésie grecque l'envie et l'admiration de la postérité (2).

Lorsqu'enfin toutes les dispositions eurent été faites, on résolut de livrer bataille et d'introniser les unités sur le théâtre. Mais d'abord il fallait avoir une pièce régulière et trouver des acteurs qui eussent le courage de la jouer. Mairet se chargea de la première partie de la besogne, et composa la *Sophonisbe;* mais la seconde condition était plus difficile à remplir. Accoutumés à séduire le public par la variété des décorations, par la multiplicité des incidents et la rapidité de l'action, les comédiens s'effrayaient à l'idée de passer trois

(1) *De la disposition du poëme dramatique et de la prétendue règle de* XXIIII *heures* (anonyme).

(2) Voici, en effet, ce qu'on lit dans Niceron (*Hommes illustres*, IV, 129) « L'abbé d'Aubignac a commencé la pratique du théâtre, pour plaire au cardinal de Richelieu qui l'avait passionnément souhaité, persuadé qu'il pourrait être d'un grand usage aux poëtes en leur épargnant la peine de chercher eux-mêmes dans les livres les instructions dont ils avaient besoin. Ce fut aussi par son ordre qu'il dressa le projet pour le rétablissement du Théâtre français qui s'y trouve à la fin. » Ce fait est confirmé par d'Aubignac lui-même : « Je fis cet ouvrage pour plaire à M. le cardinal de Richelieu, et non pas pour instruire le public : c'est un fantôme que je ne connais point, et avec lequel je ne prends point de commerce. » (*Diss. sur Sert.*)

heures à la même place, à déclamer sans agir. Heureusement, Chapelain connaissait le comte de Fiesque, qui avait grand crédit dans les coulisses par sa double qualité de grand seigneur et d'homme d'esprit. Par son intercession, la *Sophonisbe* fut jouée vers l'an 1635 (1), « et plût quasi générale-

(1) M. Sainte-Beuve, dans son *Histoire du Théâtre-Français au* XVIe *siècle*, place la représentation de cette pièce à l'année 1629. Mais au bas d'une des pages précédentes où il parle de la *Silvie* du même auteur, on lit la note suivante : « La date précise de ces premières pièces est fort difficile à assigner, car elles ne furent imprimées que plusieurs années après la représentation. » La *Sophonisbe* ayant été la première pièce régulière, celle qui marqua l'avénement des unités, la date en est des plus importantes : j'ai dû chercher par conséquent à résoudre la difficuté que le savant et spirituel critique était borné à signaler.

Dans l'épître dédicatoire des galanteries du duc d'Ossone, épître datée du 14 janvier 1636, Mairet déclare qu'il a vingt-six ans, qu'il a fait *Chriséide et Arimand*, sa première pièce, à seize ans, et *Sylvie* l'année suivante ; qu'il a fait *Sylvanire* à vingt-un ans, *Sophonisbe* à vingt-cinq ans, et *Marc-Antoine et Cléopâtre* à vingt-six. On a conclu de là qu'il était né en 1610, qu'il avait fait *Chriséide et Arimand* en 1626, *Sylvie* en 1627, *Sylvanire* en 1631, *Sophonisbe* en 1635, enfin *Marc-Antoine et Cléopâtre* en 1636. »

« Mais, disent les frères Parfait, tout ce raisonnement se trouve détruit par le Mémoire donné par sa famille, qui fixe sa naissance au 4 janvier 1604, et avance de six ans la date qu'on donne communément à ses pièces, dont la première doit avoir été représentée en 1620, et les autres à la suite. Ceci est plus certain que toutes les conjectures qu'on pourrait tirer des préfaces de ses pièces, qui n'ont été imprimées que plusieurs années après leurs représentations. Et d'ailleurs, Mairet venant de prouver qu'il avait devancé dans la carrière dramatique MM. de Rotrou, de Scudéry, Corneille et Duryer, il avait ses raisons pour faire croire qu'il était plus jeune que ceux à la tête desquels il se plaçait comme plus ancien au théâtre : ce qui n'est cependant pas entièrement vrai. »

Voilà une belle découverte ! Ainsi voilà un jeune poëte qui ne craint pas de faire un mensonge public pour se rajeunir ! A trente-deux ans il en est au point de regretter le passé ; et, pareil à certaines beautés en décadence, il s'obstine à ne point passer la trentaine. De telles suppositions ne méritent pas d'être discutées.

Venons au Mémoire donné par la famille. Comme le remarquent très-bien les frères Parfait, s'il fallait en croire ce document, ce ne serait pas seulement son jour natal que Mairet aurait voulu retarder de six ans, ce serait aussi la représentation de toutes ses pièces. Il aurait ainsi voulu porter la *Chriséide* de 1620 à 1626 ; la *Sylvie*, de 1621 à 1627 ; la *Sylvanire*, de 1625 à 1631 ; la *Sophonisbe* enfin, de 1629 à 1635. C'est-à-dire, qu'en 1636, il aurait eu la prétention

ment à tout le monde, pour avoir rencontré le goût des dames et le véritable esprit des gens de la cour (1). »

Mais ce grand succès fut bien surpassé l'année suivante par celui du *Cid*. On sait que sa beauté devint proverbiale, et que Richelieu, dans tout l'éclat de ses triomphes, fut jaloux de sa gloire. C'était le moment de s'écrier avec Scudéry :

« Le soleil s'est levé, retirez-vous, étoiles ! »

Mais celui qui avait chanté avec tant d'enthousiasme une comédie aujourd'hui inconnue, se crut blessé dans son honneur par le succès du *Cid*, et, au lieu de compliments, adressa un cartel à l'auteur. On sait quels démêlés s'élevèrent à cette occasion. L'histoire de toute cette querelle a été trop bien racon-

de faire croire aux Parisiens qu'ils n'avaient vu que l'année précédente une tragédie applaudie par eux depuis plus de six ans. Il aurait eu le front de dire au public : « Vous connaissez ma *Sophonisbe*, cette tragédie qui a fait une révolution sur le théâtre ; et vous croyez peut-être qu'elle a été jouée en 1629 ? Détrompez-vous : ce sont mes ennemis qui veulent me vieillir ; vous n'avez vu cette pièce que l'an passé. » Il aurait eu le courage de dire à ceux qui auraient sifflé en 1630 sa tragédie de *Marc-Antoine et Cléopâtre :* C'est cette année 1636 que j'ai fait *Marc-Antoine et Cléopâtre*. Il faut convenir, ce me semble, que le Mémoire de famille avait été rédigé un peu à la légère, et que les frères Parfait l'ont adopté assez à l'étourdie.

Si ces preuves ne suffisaient pas, on en trouverait d'autres, soit dans ses préfaces, soit ailleurs. Qu'on me permette seulement une citation :

Voici ce qu'on lit dans la *Comédie des Comédiens* de Scudéry, représentée en 1634, date certaine. C'est un comédien du temps, qui fait le catalogue du répertoire de sa troupe : « Nous avons toutes les pièces de feu Hardy... nous avons encore *Pyrame et Thisbé* de Théophile... nous avons aussi la *Sylvie*, *Chriséide* et la *Sylvanire ;* l'*Infidelle confidente* et la *Philis* de Scire (*) ; les *Bergeries* de M. Racan ; le *Lygdamon*, le *Trompeur puni* (**), *Mélite*, *Clitandre*, la *Veuve* (***), la *Bague de l'oubli* (****), et tout ce qu'ont mis en lumière les plus beaux esprits du temps. » Comment ! la *Sophonisbe* aurait été représentée en 1629, et en 1634 on l'aurait oubliée, quand on se souvient de la *Sylvanire* et de la *Sylvie* représentées huit ou neuf ans auparavant ? Il le faut bien, à moins que Scudéry ne se soit entendu avec son ami Mairet pour le rajeunir.

(1) St.-Evremont. Diss. sur la trag. de Racine, intitulée *Alexandre*.

(*) Pièces de Raissygnier. — (**) Id. de Scudéry. — (***) Id. de Corneille.
(****) Id. de Rotrou.

tée pour être refaite. Il suffira donc d'en constater les résultats.

« Pour prouver que le Cid péchait contre l'unité d'action, contre la vraisemblance et les bonnes mœurs ; que l'auteur avait eu tort de resserrer en vingt-quatre heures des événements qui tiennent quatre années dans l'histoire.... il se crut obligé de s'armer des poétiques tant anciennes que modernes, et suivant le mot de Corneille, il se fit tout blanc d'Aristote, d'Heinsius et d'Horace.... Mairet qui fut comme le second de Scudéry dans cette affaire d'honneur, prit à témoin les mêmes autorités classiques. L'auteur du Cid n'osa en décliner la compétence, et plus tard l'Académie en appuya sa décision (1). » Cette sentence rédigée par Chapelain, revue et corrigée par Richelieu, sanctionna les unités au nom d'Aristote et du sens commun, et décida leur règne absolu sur la scène française.

Ce fut donc en 1637 que cette règle célèbre acquit définitivement force de loi. Proposée par les savants au nom des anciens et d'Aristote, et patronée par un premier ministre, elle avait été acceptée par l'opinion, et promulguée par l'Académie. Il ne lui manquait plus qu'une sanction pénale : les comédiens se chargèrent de la lui donner en refusant les pièces des délinquants. On sait que Claveret, pour se faire pardonner sa *Proserpine*, où la scène descendait du ciel sur la terre, et de la terre aux enfers, fut obligé de représenter qu'on y pouvait trouver « une certaine espèce d'unité de lieu, la concevant comme une ligne perpendiculaire du ciel aux enfers (2). » Il est probable que le théâtre était formé de trois étages superposés, comme dans les anciens mystères, et comprenait en un seul lieu tous les lieux possibles. Enfin à la même époque, le poëte tragique Durval déclare héroïquement qu'il ne prendra pas la peine de plaider sa cause et celle de la liberté ; « car, dit-il, il faudrait qu'il y eût des juges, et ceux d'à présent pour illustres qu'ils soient, sont civilement récusables pour avoir déjà prématurément donné leur avis en cette

(1) Ste-Beuve. Hist. du théât. français. — (2) Préf. de *Proserpine*.

matière. J'appelle à la postérité (1). » Quand une cause en appelle ainsi à l'avenir, on peut assurer qu'elle est morte dans le présent.

Corneille n'avait donc qu'à se soumettre : il le fit, mais de mauvaise grâce et de manière à laisser voir qu'il ne cédait qu'à la nécessité. Aussi d'Aubignac ne peut-il contenir son indignation : « Je ne vous dis point, s'écrie-t-il, que l'on ne sait jamais où les acteurs viennent, ni d'où ils viennent, parce que M. de Corneille ne tient pas que l'unité du lieu soit nécessaire dans un poëme dramatique (2). »

Cependant il n'avait pas manqué de louer les règles ; il avait même établi la nécessité de leur obéir : « Le but du poëte est de plaire selon les règles de son art.... pour plaire selon les règles de son art, il a besoin de renfermer son action dans l'unité de jour et de lieu...., cela est d'une nécessité absolue et indispensable (3) » Il avait même constaté leur légitimité : « Quant à l'unité de lieu, je n'en trouve aucun précepte dans Aristote ni dans Horace : c'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité du jour, et à se persuader ensuite qu'on le peut étendre jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures. Cette opinion est un peu licencieuse, et si l'on faisait aller un acteur en poste, les deux côtés du théâtre pourraient représenter Paris et Rouen. Je souhaiterais, pour ne point gêner du tout le spectateur, que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle suivant le choix qu'on en aurait fait (4). » Ailleurs il insiste : « Ainsi ne nous arrêtons point ni aux douze ni aux vingt-quatre heures, mais resserrons l'action du poëme dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que la représentation ressemble mieux et soit plus parfaite. Ne donnons, s'il se peut, à l'une que les deux heures que l'autre remplit.

(1) Préface de *Panthée*. — (2) Diss. sur *Sophonisbe*. — (3) Corn. Disc. 2.
(4) Corn. Disc. 3.

Je ne crois pas que Rodogune en demande guère davantage, et peut-être qu'elles suffiraient pour Cinna (1). »

Ainsi Corneille ne se borne pas à justifier les unités, il demande que l'action n'occupe ni plus de temps, ni plus d'espace, que n'en prend la représentation. C'est en effet ce que devaient exiger les *grands réguliers*, pour être conséquents avec leur principe. Quand ils annoncent au premier acte que le soleil se lève, et au dernier que le soleil se couche, la règle est observée, mais où est la vraisemblance qui est le principe et l'excuse de la règle? Comment les spectateurs iraient-ils s'imaginer qu'ils sont venus au spectacle avant l'aube, et qu'ils y sont restés jusqu'au coucher du soleil? Dans une comédie de Scudéry jouée en 1634, au fort de la querelle, Mondory entrait en scène d'un air affairé, et s'adressant aux spectateurs : « Je ne sais, Messieurs, disait-il, quelle est l'extravagance de mes compagnons : mais elle est bientôt si grande, que je suis forcé de croire que quelque charme leur dérobe la raison ; et le pire que j'y vois, c'est qu'ils tâchent de me la faire perdre, et à vous aussi.... La pièce qu'ils représentent ne saurait durer qu'une heure et demie, mais ces insensés assurent qu'elle en dure vingt-quatre. Et ces esprits déréglés appellent cela suivre les règles! Mais s'ils étaient véritables, vous devriez envoyer quérir à dîner, et à souper, et des lits... (2). » Conclusion : l'action pour être vraisemblable ne doit durer qu'une heure et demie. C'est aussi, nous l'avons vu, ce que demande Corneille.

Voilà donc le poëte plus rigoureux que l'abbé d'Aubignac lui-même? A la première vue on le croirait, mais rappelons-nous que l'auteur du Cid est du même pays que ce renard de la fable, qui dédaignait les raisins où il ne pouvait atteindre et les déclarait trop verts pour un renard de sa qualité. S'il sacrifie publiquement à l'idole, c'est qu'il ne veut pas être accusé d'impiété : mais une fois qu'il s'est mis en sûreté par cette profession de foi, il se venge de cet hommage forcé par

(1) Corn. Disc. 3. — (2) Comédie des Comédiens.

des attaques d'autant plus dangereuses qu'elles sont moins attendues.

Il insinue d'abord que cette règle est un peu gênante, et qu'elle exclut de la scène une foule de sujets, et des plus beaux : « Il est si malaisé qu'il se rencontre dans l'histoire, ni dans l'imagination des hommes, quantité de ces événements illustres et dignes de la tragédie, dont les délibérations et leurs effets puissent arriver, en un même lieu et en un même jour, sans faire un peu de violence à l'ordre commun des choses, que je ne puis croire cette sorte de violence tout à fait condamnable, pourvu qu'elle n'aille pas jusqu'à l'impossible. Il est de beaux sujets où on ne la peut éviter ; et un auteur scrupuleux se priverait d'une belle occasion de gloire, et le public de beaucoup de satisfaction, s'il n'osait s'enhardir à les mettre sur le théâtre, de peur de se voir forcé à les faire aller plus vite que la vraisemblance ne le permet. Dans la tragédie, les affaires publiques sont mêlées d'ordinaire avec les intérêts particuliers des personnes illustres qu'on y fait paraître ; il y entre des batailles, des prises de villes, de grands périls, des révolutions d'États ; et tout cela va malaisément avec la promptitude que la règle nous oblige de donner à ce qui se passe sur la scène (1). »

Il faut donc inventer quelque adresse pour apprivoiser la règle : Corneille l'examine d'abord en tous sens, dans l'espoir de trouver prise sur elle : « La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote (2), « que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour de soleil, ou tâcher de ne le passer pas de beaucoup (3). » Mais combien d'heures contient un tour de soleil ? On sait quelle dispute fameuse s'éleva sur cette question. Les *spéculatifs* bornaient cet espace à dix heures ou à douze au plus, et offraient de démontrer leur opinion par une foule de raisons convaincantes, et entre autres « par les principes de l'astronomie (4). » Il faut, dit d'Aubignac, entendre le temps entre le lever et le

(1) Corn. Disc. 2. — (2) Id. Disc. 3. — (3) Ar. poét. 6, 7.
(4) D'Aub. Diss. sur Sertorius.

coucher du soleil, d'autant que lorsqu'on veut établir les règles, il les faut toujours prendre sur ce qui se fait dans l'ordre. Or, les hommes n'agissent que le jour, d'autant que, dans tous les états, il y a des magistrats établis pour réprimer ceux qui vaguent la nuit (1). « Davantage est-il vraisemblable que, dans la vérité de l'action, ceux que les acteurs représentent puissent passer vingt-quatre heures, sur la scène, sans satisfaire à mille besoins naturels? (2) »

On comprend bien que Corneille ne s'amuse pas à réfuter de pareilles raisons. « Il y a, dit-il, des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non-seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente. » Nous avons une maxime en droit qu'il faut élargir la faveur, et restreindre les rigueurs, *odia restringenda, favores ampliandi;* et je trouve qu'un auteur est assez gêné par cette contrainte, qui a forcé quelques-uns de nos anciens d'aller jusqu'à l'impossible. Euripide, dans les Suppliantes, fait partir Thésée d'Athènes avec une armée; donner une bataille devant les murs de Thèbes, qui en étaient éloignés de douze ou quinze lieues, et revenir victorieux en l'acte suivant; et, depuis qu'il est parti, jusqu'à l'arrivée du messager qui vient faire le récit de sa victoire, Æthra et le chœur n'ont que trente-six vers à dire. C'est assez bien employer un temps si court. Eschyle fait revenir Agamemnon de Troie avec une vitesse encore toute autre (3).

Ceux qui savent combien il était alors important d'avoir les anciens de son parti dans cette lutte, et combien l'abbé d'Aubignac avait dépensé d'éloquence, pour montrer qu'ils étaient tous ses auxiliaires, comprendront quel coup terrible était ici porté à l'infortuné critique. Aussi n'est-il plus maître de sa

(1) D'Aub. Prat. du théât. 2, 7. — (2) Id. ibid.

(3) Corn. Disc. 3. Dryden, dans son *Essai sur la poésie dramatique*, fait la même remarque, et cite même le mot de Corneille : « C'est assez bien employer un temps si court. » *V.* aussi Métastase, Estr. della poet. d'Ar. 5.

douleur, il faut qu'elle éclate : « Ce n'est pas, s'écrie-t-il, que M. Corneille n'ait fait de la règle du temps comme du lieu, dans son discours sur les Trois Unités ; car il veut faire croire que les anciens ne l'ont pas toujours observée. Mais il n'en allègue que l'Agamemnon d'Eschyle, et les Suppliantes d'Euripide, dont j'ai parlé si amplement dans mon Térence justifié, que j'aime mieux le laisser dans ses vieilles erreurs, avec nos poëtes et nos histrions, que de me rompre la tête inutilement à répéter toujours la même chose (1). »

Chapelain nous a laissé, dans sa liste des auteurs à pensionner, un croquis assez fidèle, quoique un peu flatté, de l'abbé d'Aubignac : « C'est un esprit tout de feu, qui se jette à tout, et qui se tire de tout, sinon à la perfection, du moins en sorte qu'il y a plus lieu de le louer que de le blâmer. Il prêche, il traite de la poétique, il fait des romans, propres et allégoriques ; on a vu des comédies de lui, et quelques sonnets assez approuvés. » Mais, c'est La Fontaine qui a fait son portrait, dans la fable intitulée : le Coche et la Mouche. Il intrigue auprès du ministre, dogmatise dans les réduits et les ruelles, instruit les dames et les jeunes gens des secrets du théâtre, menace les comédiens, gourmande les poëtes ;

.... Prétend les animer par son bourdonnement,
Pique l'un, pique l'autre, et pense à tout moment,
Qu'il fait marcher la tragédie.
.... Ça ! messieurs les auteurs, payez-moi de ma peine.

Aussi quel fut son désappointement, quand il vit Corneille, son ouvrage, sa gloire, écrire trois discours sur la tragédie, sans lui faire l'honneur de le nommer, et réfuter tous ses arguments sans avoir l'air de le connaître. Il semble même que le poëte ait pris un malin plaisir à repousser jusqu'à ses louanges. La pratique du théâtre lui donnait cet éloge singulier que, hors ses poëmes, la France n'en avait pas un seul où les unités fussent rigoureusement gardées (2). En conséquence, il s'amuse à démontrer que dans ses meilleures pièces

(1) D'Aub. Diss. sur Sert. — (2) D'Aub. Prat. du théât. 2, 6.

Rodogune, *Cinna*, le *Cid*, *Héraclius*, *Nicomède*, les unités sont violées (1). Ce n'est pas encore assez : sans respect pour la *démonstration sensible*, faite par l'abbé d'Aubignac, *que l'Ajax de Sophocle était selon la règle*, il continue avec un calme impitoyable : « Sophocle, toutefois ne l'a pas observée dans son *Ajax*, qui sort du théâtre, afin de chercher un lieu écarté pour se tuer, et s'y tue à la vue du peuple; ce qui fait aisément juger que celui où il se tue n'est pas le même que celui d'où on l'a vu sortir, puisqu'il n'en est sorti que pour en choisir un autre. » Et cependant, « nos anciens qui faisaient parler leurs rois en place publique, donnaient assez aisément l'unité rigoureuse de lieu à toutes leurs tragédies (2). »

Ainsi, il est évident que la règle est trop sévère et qu'il faut l'adoucir (3) : c'est ce que fait Corneille. « J'accorderais donc très-volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville toute entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles (4). » Ce n'est pas encore assez : il invente une explication du nécessaire et du vraisemblable d'Aristote, d'après laquelle Aristote dispenserait de la vraisemblance qu'il exige, en faveur de ces règles auxquelles il n'a pas songé. « J'ai déjà fait voir en l'autre discours que, pour conserver l'unité de lieu, nous faisons parler souvent des personnes dans une place publique qui vraisemblablement s'entretiendraient dans une chambre ; et je m'assure que si on racontait dans un roman ce que je fais arriver dans le *Cid*, dans *Polyeucte*, dans *Pompée* ou dans le *Menteur*, on lui donnerait un peu plus d'un jour pour l'étendue de sa durée. L'obéissance que nous devons aux règles de l'unité de jour et de lieu, nous dispense alors du vraisemblable (5). » Ainsi, voilà une règle qui n'a

(1) Corn. Disc. 3. — (2) Id. ibid.

(3) Alfieri lui-même, qui n'a pas craint de s'imposer des règles plus étroites que celles de Racine, ne reconnaît obligatoire que l'unité d'action. (Parere dell' autore sulla sceneggiatura.)

(4) Corn. Disc. 3. — (5) Corn. Disc. 2.

d'autre principe, d'autre fondement que la vraisemblance, qui dispense de la vraisemblance.

Enfin, pour éluder mieux encore cette loi terrible, il a découvert un stratagème qu'il ne se lasse point d'enseigner : c'est de ne jamais déterminer ni le lieu, ni le temps. « Je lui donnerais (à un auteur scrupuleux) un conseil que peut-être il trouverait salutaire, c'est de ne marquer aucun temps préfix dans son poëme, ni aucun lieu déterminé où il pose ses acteurs. L'imagination de l'auditeur aurait plus de liberté de se laisser aller au courant de l'action, si elle n'était point fixée par ces marques ; et il pourrait ne s'apercevoir pas de cette précipitation, si elles ne l'en faisaient souvenir et n'y appliquaient son esprit malgré lui. Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au roi dans le *Cid*, qu'il voulait que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la défaite des Maures, avant que de combattre Don Sanche : je l'avais fait pour montrer que la pièce est dans les vingt-quatre heures; et cela n'a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite. Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde (1). » Qu'est-ce qu'une règle qu'on peut violer sans que personne s'en aperçoive? Peut-on en démontrer plus clairement l'inutilité? L'observation est d'autant plus frappante, d'autant plus persuasive, qu'elle est évidemment faite sans malice. Elle revient, du reste, un peu plus bas, à propos de l'unité de lieu, et se présente encore avec le même air de bonhomie. « Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu, je voudrais que ces deux lieux n'eussent point de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople. Cela aiderait à tromper l'auditeur, qui, ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevrait pas, à moins d'une réflexion malicieuse et critique dont il y a peu de gens

(1) Corn. Disc. 2. *Voir* sur tout ce chapitre M. Manzoni, Lettre à M. C***, que je ne cite point, parce que j'aurais trop à citer.

qui soient capables, la plupart s'attachant avec chaleur à l'action qu'ils voient représenter (1). » Voilà qui est clair : le spectateur s'inquiète fort peu de savoir si le lieu change ou ne change point ; et toute la peine que se sera imposée l'auteur, tous les sacrifices qu'il aura faits, pour renfermer l'action dans le vestibule d'un palais, seront si peu appréciés, si peu récompensés, qu'ils ne seront pas même aperçus.

Que Corneille ait fait cette remarque, rien de plus naturel : il ne s'était pas fait le champion des unités. Mais ce qui étonne davantage, c'est la complaisance avec laquelle la développe l'abbé d'Aubignac : « Mais une chose bien plus étrange, dit-il naïvement, et pourtant très-véritable, j'ai vu des gens qui travaillaient depuis longtemps au théâtre lire ou voir un poëme par plusieurs fois, sans reconnaître ni la durée du temps, ni le lieu de la scène, ni la plupart des circonstances des actions les plus importantes, pour en découvrir la vraisemblance (2). » Et notre abbé de s'applaudir de sa pénétration, sans voir que cette observation fait encore mieux ressortir la vanité de ses règles que la finesse de son esprit. N'y a-t-il pas, en effet, grande apparence, comme l'a remarqué un savant critique, en citant ce passage « que l'espèce de vraisemblance qu'on recherche par l'unité de lieu et par celle de temps, est en réalité la plus indifférente pour l'esprit du spectateur (3) ? » Comment ! cette fameuse règle n'aurait-elle donc plus d'objet ni de principe ? Tout ce grand édifice manquerait-il par le fondement ?

Cependant, dirai-je avec Métastase, « de ce que je ne crois ni utile, ni vraisemblable, ni nécessaire, ni possible de réduire l'action théâtrale à l'indivisibilité d'un point mathématique, on ne peut pas légitimement conclure que passant à l'extrémité opposée, je permets au drame de s'égarer dans l'étendue infinie des espaces imaginaires :

« Est inter Tanaïm quiddam socerumque Viselli (4). »

(1) Corn. Disc. 3. — (2) D'Aub. Prat. 2, 2.
(3) Eg. Trad. de la poét. d'Ar., not. au ch. 6.
(4) Met. Estr. della poet. d'Ar. 5.

Ce n'est pas rabaisser la gloire de Racine, que de juger trop sévères les lois qu'il a su observer. En fait d'harmonie et de proportion, de délicatesse et de bon goût, de grâce, de finesse, de sensibilité, il est, il sera toujours sans doute l'inimitable modèle. Mais est-ce parce qu'il est inimitable qu'on veut astreindre tous les poëtes à l'imiter? Ces règles où il s'est renfermé, où il paraît être si à l'aise, ne peuvent-elles pas devenir pour un esprit moins souple et plus fier des entraves, des chaînes, qui le rabaissent et l'humilient? Ces règles sont raisonnables, personne ne le conteste : « mais il est faux que leur scrupuleuse observation soit l'indispensable condition des succès du théâtre..... Elles ajoutent aux œuvres du génie, quand il s'y soumet, cette irréprochable perfection qui donne à l'admiration de la confiance et de la sécurité (1) », mais comment ne serait-il pas permis de s'en écarter, pour garder de plus grandes beautés dont elles exigeraient le sacrifice? C'est au poëte de tenir la balance, c'est à lui de comparer les divers matériaux qu'il peut mettre en œuvre, et entre deux ornements incompatibles, de choisir l'un à ses risques et périls. « Si vous faites verser plus de larmes en étendant votre action à vingt-quatre heures, dit Voltaire, prenez le jour et la nuit, mais n'allez pas plus loin ; alors l'illusion serait trop détruite (2). » Voilà en effet la grande objection. On s'imagine, à ce qu'il semble, que les spectateurs se font réellement illusion sur ce qu'ils voient, sur ce qu'ils entendent ; on s'imagine qu'ils se croient réellement à Rome, à Athènes, chez les Grecs anciens ou chez les Chinois modernes ; qu'ils prennent la lumière de la rampe pour les rayons du soleil, les arbres peints pour de vrais arbres, et les palais de carton pour des palais de marbre et d'or. Comme si tout ce qui les environne ne détruisait pas à chaque instant cette prétendue illusion ! Comme si l'on allait se persuader qu'il y a eu des héros habillés de pourpre qui ne parlaient qu'en vers, ou qu'Horace et Iphigénie parlaient

(1) Patin. Ét. sur les trag. grecs, t. I, p. 360.
(2) Volt., not. au disc. 3 de Corn.

français ? Il faut donc le reconnaître : l'illusion complète n'est pas possible. Il faut nécessairement que le spectateur consente à se laisser tromper ; il faut qu'il aide lui-même à cette agréable tromperie ; il faut qu'il y mette de la complaisance et de la bonne volonté. Il sait bien que dans ce qu'on lui montre ou qu'on lui dit, il n'y a rien de réel ; mais par un effort d'imagination, qui du reste n'est pas difficile, il prend ces mensonges pour des vérités. Quand nous lisons un roman qui nous intéresse, ne sommes-nous pas tout entiers dans le pays où se trouve le héros qui nous plaît ? Ne le suivons-nous pas de contrée en contrée, sans le moindre embarras, sans nous inquiéter du chemin qu'il nous fait faire ; sans nous mettre en souci pour franchir les montagnes ou traverser les mers ? Elle était donc bien peu sérieuse cette objection d'un spectateur aux comédiens après un changement de scène :

« Vous avez beau chanter et tirer le rideau,
Vous ne me trompez pas : je n'ai point passé l'eau (1). »

Nous n'avons pas cette prétention, pouvait-on répondre. Est-ce que par hasard quand vous venez voir *Cinna*, et qu'on vous figure le palais d'Auguste, vous avez la bonté de croire que vous avez passé les monts, que vous êtes admis aux conseils de l'empereur, et que le maître du monde romain va vous faire l'honneur de déclamer devant vous des vers français ?

« Qui a donné au poëte, dit d'Aubignac, la puissance magique de transformer tout à coup dans le cours d'une représentation, en un cabinet ou en un jardin, ce qui était d'abord une place ou un portique ? » La réponse n'est pas difficile : c'est le spectateur qui la lui donne, en se prêtant de bonne grâce à toutes ses fictions. « Sans cela, dit fort bien Métastase, comment pourrions-nous changer les planches d'un théâtre de Florence ou de Paris, en une place de Thèbes ou d'Athènes ? (2) » Sans cela, pourrait-on dire à l'abbé d'Aubignac, comment auriez-vous pu dans votre *Zénobie*,

(1) Visionnaires. — (2) Met. Estr. della poet. d'Ar. 5.

transformer l'hôtel de Bourgogne en un palais de Palmyre?

Il faut se résigner en effet à passer l'eau une fois au moins en imagination. Mais puisque nous sommes forcés de suivre une fois le poëte au lieu et à l'époque où il veut nous conduire, et que du reste ces voyages coûtent si peu (1), nous aurions ce me semble bien mauvaise grâce à refuser d'aller plus loin, surtout quand ce déplacement n'ôte rien à la vraisemblance, et ajoute beaucoup au plaisir ; surtout quand nous voyons le plus grand peut-être de nos poëtes chercher partout des stratagèmes et des fraudes pour prendre cette liberté qu'il n'ose demander, et inventer, pour en tenir lieu, des fictions cent fois plus choquantes que toutes les licences.

« Les jurisconsultes admettent des fictions de droit; et je voudrais, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral, qui ne serait ni l'appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre; ni celui de Phocas, de Léontine ou de Pulchérie dans *Héraclius*, mais une salle sur laquelle ouvrent ces divers appartements, à qui j'attribuerais deux priviléges : l'un, que chacun de ceux qui y parleraient, serait présumé y parler avec le même secret que s'il était dans sa chambre; l'autre, qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des scènes (2). »

Métastase aussi fait à peu près la même demande, mais

(1) Ces voyages étaient pour les spectateurs de Lope de Vega, des divertissements dont ils ne pouvaient se passer, au point que le poëte en était venu à regarder cette humeur vagabonde comme sa croix. « Oh! malheur à ceux qui observeraient l'unité de temps! Il faudrait voir alors la colère d'un Espagnol : il ne s'apaisera pas, si on ne le mène en deux heures de la création au jugement dernier (*) ».

(2) Corn. Disc. 3. *V.* aussi les Exam. de la Galerie du palais, de la Suivante, etc.

(*) Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.

avec moins de bonhomie. « Qu'on me permette, dit-il, de représenter sur la place publique, cette inévitable scène du théâtre antique, les rois, les reines et les princesses; de montrer les princes et les reines malades couchés dans leur lit sur la place publique; de tenir éternellement mes personnages sur la place publique, pour ourdir les plus terribles, les plus périlleuses conspirations, pour faire les aveux les plus confidentiels et les plus secrets, et quelquefois même ceux qui coûtent le plus à la pudeur; et alors mes drames n'auront besoin d'aucun changement de scène; et je me trouverai, sans y avoir songé, le plus scrupuleux des réguliers (1). »

Cette fiction est celle qui avait été introduite par les poëtes écoliers du XVIe siècle. C'est donc le premier procédé qu'ait trouvé l'art naissant, dans son inexpérience. En effet, ne serait-il pas une source intarissable d'invraisemblances cent fois plus choquantes pour le bon sens, cent fois plus gênantes pour l'imagination, que ne le serait un changement de lieu? Quand le spectateur au lever de la toile aperçoit une décoration nouvelle, il sait à l'instant qu'il est dans un pays nouveau, et rien n'est plus facile que de lui apprendre d'un mot quel est ce pays. Mais quand il se croit dans le palais de César, et qu'il voit Brutus s'en venir conspirer avec ses complices dans la maison même du dictateur, sous les yeux de ses esclaves, de ses serviteurs, de ses amis; voilà ce qui répugne à sa raison, voilà ce qui excite ses moqueries et ses mépris. Ce n'est plus seulement son imagination, qui a peine à vous suivre, c'est son bon sens qui refuse de vous croire. Il ne vous dit pas en souriant : Vous ne me trompez pas! il vous crie avec dédain : Vous vous trompez!

D'ailleurs, est-ce bien l'illusion qui est le but suprême de l'art? Ce peintre qui fait un tableau, ce sculpteur qui dresse une statue, ont-ils dessein de tromper nos regards, et de nous faire croire qu'elles sont vivantes et animées ces figures de marbre ou de couleur qu'ils modèlent avec tant d'amour? S'ils arrêtaient là leurs pensées, ils feraient bien de jeter leur pa-

(1) Mét. Estr. della poet d'Ar. 5.

lette et leur ciseau : des hommes de carton peint, habillés à la mode nouvelle, feraient cent fois plus d'illusion que les marbres de Michel-Ange ou les toiles de Raphaël. « Il est hors de doute, dit Corneille, que les portraits sont d'autant plus excellents qu'ils ressemblent mieux à l'original (1). » Est-ce absolument hors de doute? Si l'on pouvait interroger sur ce point toutes les beautés, quelquefois un peu fanées, qui demandent à la peinture d'immortaliser leurs grâces et leurs appas, peut-être en trouverait-on plus d'une qui penserait, avec Aristote, que les bons peintres sont ceux qui rendent la physionomie et les traits véritables, mais embellis et idéalisés (2).

Admettons cependant la pensée de Corneille : ce qui est vrai pour un portrait, l'est-il pour un tableau? est-ce l'imitation toute seule, l'imitation servile qui fait la gloire de l'art? Pour nous émouvoir, nous charmer, nous ravir en admiration, lui suffit-il de nous montrer la nature commune, la nature dans sa laideur repoussante ou dans son insignifiante trivialité? Ce n'était pas, nous l'avons vu, l'opinion d'Aristote. Ce n'était pas davantage celle de Corneille : j'en atteste le *Cid* et les *Horaces*. Métastase va jusqu'à soutenir qu'aucun des maîtres anciens ou modernes, grecs ou latins, depuis Thespis jusqu'à Corneille, qu'aucun spectateur d'aucun temps ni d'aucun pays, n'a pu donner « dans ce monstrueux paradoxe de croire que l'imitation pût être forcée de rendre exactement toutes les circonstances de la réalité (3). » Addison disait de même, d'un ton plus calme, et tout à la fois plus haut : « L'imagination peut créer des choses plus belles, plus grandes, plus sublimes, que l'œil n'en vit jamais ; et elle découvre encore de l'imperfection dans ce qu'elle a créé. Que le poëte s'abandonne donc à elle avec complaisance ; qu'il lui permette de corriger et d'embellir la nature quand il décrit un objet réel ; et de réunir et d'accumuler, quand il invente, plus de beautés que n'en rassemble la nature (4). »

(1) Corn. Disc. 3. — (2) Ar. poét. 16, 10.
(3) Mét. Estr. della poet. d'Ar. 5. — (4) Spect. Num. 418.

On voit des peintres qui se croiraient déshonorés, s'ils mettaient dans un tableau un sentiment, une idée, un trait, une ombre, tirée de leur propre fonds. Peignent-ils une figure, tout ce qu'elle a de commun, de vulgaire ou de disgracieux est rendu en perfection. Font-ils le portrait d'une prairie? il ne faut pas que le moindre brin d'herbe puisse se plaindre d'être oublié. Mais n'est-ce pas dégrader l'art, que de le réduire à ce rôle de copiste? Ce n'est point par la légèreté de la main ou la souplesse des doigts qu'on est artiste; c'est par l'intelligence et la sensibilité, c'est par l'imagination et l'enthousiasme. Vous excellez à copier un modèle? c'est un talent, mais un talent de manœuvre. La marque du génie, c'est la création. Le mérite et la gloire de l'art, c'est d'inventer, c'est de faire une nature plus grande, plus belle, plus resplendissante que cette nature commune de tous les jours; c'est d'émouvoir, d'élever, d'enchanter les âmes; c'est de leur donner des ailes, et de les ravir dans ce monde idéal où sans cesse elles aspirent, où la vertu a plus de pureté, la force plus de puissance, la beauté même plus de magnificence et de splendeur.

Largior hic campos æther et lumine vestit
Purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.

L'artiste et le poëte doivent être en quelque sorte des révélateurs : il ne leur suffit pas de connaître la terre, il faut qu'ils aient un pressentiment, et comme une prescience des choses du ciel.

CHAPITRE III.

DES MOEURS OU CARACTÈRES.

Les mœurs, selon Aristote, doivent avoir quatre qualités.

Il faut d'abord qu'elles soient excellentes (Χρηστά). Ce précepte n'est pas des plus clairs; aussi n'a-t-il pas manqué de soulever des querelles. Scudéry, La Mesnardière et autres voyaient dans cette excellence réclamée par le philosophe, la bonté morale, la vertu; et en conséquence ils n'ouvraient la

scène qu'aux honnêtes gens. Cependant comme on avait fini par s'apercevoir qu'il n'y a pas plus de tragédie sans crime, que d'effet sans cause, on avait admis quelques scélérats, mais à la condition que les gens de bien seraient toujours en majorité.

On sait combien Racine lui-même, malgré les applaudissements du public, était parfois impatienté par « le chagrin particulier de deux ou trois personnes, qui auraient voulu qu'on réformât tous les héros de l'antiquité pour en faire des héros parfaits. Il trouvait leur intention fort bonne de vouloir qu'on ne mît sur la scène que des hommes impeccables ; mais il les priait de se souvenir que ce n'était pas à lui de changer les règles du théâtre (1). »

Ainsi, suivant Racine, les règles du théâtre n'exigeaient point des héros parfaits. C'était aussi l'avis de Corneille. Il traduisait Χρηστός par beau, excellent, idéal. D'après lui, Aristote n'avait songé ni à la morale ni au bon exemple, mais à l'art et à la poésie : ce n'étaient pas des personnages vertueux qu'il réclamait, c'étaient des personnages qui eussent dans leur perversité la bonté, la noblesse, l'énergie dont ils étaient susceptibles (2) : en un mot il voulait qu'on idéalisât les caractères. Cette pensée en effet se trouve, ce me semble, clairement développée dans toute la suite du seizième chapitre de la poétique. « Chaque espèce, dit le philosophe, a son excellence : elle est chez la femme comme chez l'esclave ; et cependant (qu'on pardonne cette bizarre doctrine à un philosophe), l'un est tout à fait méchant, et l'autre est loin d'être bonne (3). La tragédie, ajoute-t-il en finissant, est une imitation des choses meilleures et plus belles. Il faut donc imiter les bons peintres qui, tout en conservant à chaque figure ses propres traits, et en la faisant ressemblante, la font cependant plus belle. Il en est de même du poëte : il peut représenter des hommes doux ou cruels, mais il doit en faire des types de douceur ou de cruauté (4). » Il s'agit, comme on

(1) Préface d'*Andromaque*. — (2) Corn. Disc. 1.
(3) Ar. poét. 16, 3. — (4) Id. 16, 10.

voit, de frapper vivement l'imagination ; il faut donc que toutes les proportions des personnages soient agrandies, et que toutes les lignes de leur physionomie soient fortement marquées. C'est là évidemment le précepte du philosophe ; et l'on avouera que si quelqu'un devait le comprendre, c'était l'auteur d'*Horace* et du *Cid*. On s'explique de même en sens inverse que l'auteur de l'*Amour tyrannique* ne l'ait pas compris.

La seconde qualité des mœurs est la convenance. Elles doivent convenir au rang des personnages, à leur âge, à leurs fonctions, à leur naissance, à leur pays (1). « Quel monstre, bon Dieu ! s'écrie Balzac, de voir une jeune fille rhétoricienne, qui ne parle que par sentences et par apophthegmes, de voir un soldat spéculatif qui prononce des arrêts de morale, d'écouter une nourrice stoïcienne qui soutient que tous les péchés sont égaux, et qu'un inceste n'est pas plus criminel que la première œillade amoureuse (2) ! « Qu'on ne croie pas cependant qu'il faille toujours donner les mêmes passions à tous les hommes du même âge. Aristote, Horace, Boileau, se sont plu à peindre en traits généraux le caractère de l'homme aux différentes heures de sa journée. Corneille approuve cette peinture, mais il ne veut pas qu'on soit astreint à la copier : car si elle montre ce qu'est d'ordinaire le cœur humain, elle ne saurait représenter tous les caprices, toutes les passions, tous les mouvements contradictoires qui s'y modifient et s'y renouvellent sans cesse. « C'est, dit-il, le propre d'un jeune homme d'être amoureux, et non pas d'un vieillard ; cela n'empêche pas qu'un vieillard ne le devienne ; mais il passerait pour fou, s'il voulait faire l'amour en jeune homme, et s'il prétendait se faire aimer par les qualités de sa personne (3). » Les passions les plus jeunes peuvent donc s'unir à la vieillesse ; mais dans cette position nouvelle, il faut qu'elles modifient leurs allures et leur langage.

(1) Corn. Disc. 1. Sur ce sujet, Métastase (Estr. della poet. d'Ar. 15) n'a guere fait que traduire Corneille.

(2) Balz. Diss. sur la trag. — (3) Corn. Disc. 1.

La troisième qualité des mœurs est la ressemblance, c'est-à dire la vérité historique.

> Sit Medea ferox invictaque....
> Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
> L'air ni l'esprit français à l'antique Italie.

Cette règle a été trop souvent répétée, pour qu'il soit besoin d'en faire le panégyrique. Peut-être serait-il plus à propos de lui chercher querelle. Il est des gens qui ont l'air de prendre les poëtes pour des juges d'instruction, et qui exigeraient volontiers autant d'exactitude d'une tragédie que d'un procès-verbal. On ne tient pas compte au poëte de ne dire que la vérité, on veut toute la vérité. Aussi s'inscrit-on en faux contre les mœurs d'Achille dans Iphigénie. On cite Homère en témoignage :

> Ἦ, καὶ ἀναΐξας ὅϊν ἄργυφον ὠκὺς Ἀχιλλεὺς
> Σφάξ'. ἕταροι δ'ἔδερόν τε καὶ ἄμφεπον εὖ κατα κόσμον,
> Μίστυλλόν τ' ἄρ' ἐπισταμένως, πεῖράν τ' ὀβελοῖσιν,
> Ὤπτησάν τε περιφραδέως, ἐρύσαντό τε πάντα (1).

Achille n'est plus Achille s'il ne vient sur la scène égorger une brebis à la toison d'argent, l'écorcher et la démembrer avec élégance, la dépecer savamment, enfin la mettre à la broche et la faire cuire avec adresse. C'est ce qu'on appelle la nature, la vérité, et pour parler le langage du jour, la couleur locale.

Mais pour justifier Racine, faut-il accuser Homère? Non : il faut les comprendre tous deux. C'est qu'en effet la distance est grande, des temps homériques au siècle de Louis XIV; et ce qui pouvait plaire, comme description, aux goûts simples et naïfs des contemporains de Lycurgue, aurait fort bien pu déplaire, comme mise en scène, à la délicatesse de la cour du grand roi. « Tout est changé, disait à cette époque un spirituel critique : les dieux, la nature, la politique, les mœurs, le goût, les manières. Tant de changements n'en produiront-

(1) Iliad. 24, 621.

ils pas dans nos ouvrages? Si Homère vivait présentement, il ferait des poëmes admirables accommodés au siècle où il écrirait. Nos poëtes en font de mauvais, ajustés à ceux des anciens (1). »

Enfin, les mœurs doivent être égales, c'est-à-dire constantes; c'est-à-dire qu'elles doivent rester jusqu'à la fin ce qu'elles sont au commencement.

.... Servetur ad imum
Qualis ab incœpto processerit, et sibi constet.

Il est clair que si l'on représente un caractère capricieux, il faudra, pour observer la règle, le faire constamment inconstant.

« Il se présente, dit Corneille, une difficulté à éclaircir sur cette matière, touchant ce qu'entend Aristote lorsqu'il dit (2) : « que la tragédie se peut faire sans mœurs, et que la plupart de celles des modernes de son temps n'en ont point (3). » Au premier abord, ce passage de la poétique paraît parfaitement clair : on ne cesse de le comprendre qu'en lisant les vingt explications qui ont été données. Voici le sens qui s'offre de soi-même au lecteur : « Il ne peut y avoir de tragédie sans action ; » car l'action, c'est le sujet. » Mais il peut y avoir des tragédies sans mœurs, sans caractères (ἀήθεις), c'est-à-dire où les caractères soient si faiblement marqués, si pâles, si nuls, qu'on puisse dire qu'il n'y en a point. « Telles sont, en général, les tragédies des poëtes modernes, » c'est-à-dire des mauvais poëtes. « Il en est de même en peinture : les caractères sont bien rendus par Polignote, tandis que les tableaux de Zeuxis sont sans caractère. » Qu'est-ce donc qui est sans caractère, en peinture comme en poésie? N'est-ce pas ce qui est pâle, terne, insignifiant, sans couleur et sans vie; ce qui n'exprime ni sentiment, ni idée, ni passion; enfin, comme le dit Aristote lui-même : ἐν ᾧ οὐκ ἔστι δῆλον, ὅ, τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων (4)?

(1) St.-Evrem. Sur les poëmes des anciens. — (2) Corn. Disc. 1.
(3) Ar. poët. 7, 13. — (4) Ar. poët., 7, 20. *V.* aussi id. 16, 2.

CHAPITRE IV.

DES ACTIONS PARTICULIÈRES OU SUBORDONNÉES.

Ici se terminent les discussions. Les théories qu'il nous reste à exposer d'après Corneille, n'ont jamais été contestées, parce qu'elles n'ont jamais eu la prétention de s'imposer. Ce ne sont pas des lois, ce sont des conseils. Il suffira donc, pour faire ce dernier chapitre, de réunir et de mettre en ordre les règles, les préceptes, les opinions du maître; enfin toutes les leçons qui se trouvent répandues soit dans ses discours, soit dans ses examens. J'aurai ainsi, à défaut d'autre mérite, celui d'accomplir le précepte des anciens maîtres de l'art d'écrire, qui conseillent à l'orateur de conserver tout ce qu'il a de plus magnifique et de plus fort pour la péroraison : celle-ci sera presque tout entière de la main de Corneille.

Après avoir inventé ou choisi dans l'histoire le tragique événement qui doit nous servir de sujet, après avoir étudié et compris les caractères, les passions, les intérêts des personnages qui en ont été les auteurs ou les victimes, après avoir marqué parmi eux les plus capables d'intéresser, de frapper, de ravir les spectateurs, il ne reste plus qu'à déterminer par quelle suite d'incidents et d'événements particuliers doit s'accomplir l'événement général, l'action finale, qui est le résultat de toutes les autres.

« Bien que l'action du poëme dramatique doive avoir son unité, il y faut considérer deux parties, le nœud et le dénoûment. « Le nœud est composé, suivant Aristote, en partie de « ce qui s'est passé hors du théâtre, avant le commencement « de l'action qu'on y décrit, et en partie de ce qui s'y passe : le « reste appartient au dénoûment. Le changement d'une for- « tune en l'autre fait la séparation de ces deux parties. Tout « ce qui le précède est de la première, et ce changement avec « ce qui le suit regarde l'autre (1). » Le nœud dépend entiè-

(1) Ar. poét. 19, 1.

rement du choix et de l'imagination industrieuse du poëte, et l'on n'y peut donner de règle, sinon qu'il y doit ranger toute chose selon le nécessaire ou le vraisemblable ; à quoi j'ajoute un conseil, de s'embarrasser le moins qu'il lui est possible, de choses arrivées avant l'action qui se représente. Les narrations importunent d'ordinaire, parce qu'elles ne sont pas attendues, et qu'elles gênent l'esprit de l'auditeur, qui est obligé de charger sa mémoire de ce qui s'est fait dix ou douze ans auparavant, pour comprendre ce qu'il voit représenter. Mais celles qui se font des choses qui arrivent et se passent derrière le théâtre, depuis l'action commencée, font toujours un meilleur effet, parce qu'elles sont attendues avec quelque curiosité, et font partie de cette action qui se représente. Une des raisons qui donnent tant d'illustres suffrages à Cinna pour le mettre au-dessus de ce que j'ai fait, c'est qu'il n'y a aucune narration du passé..... Il y a des intrigues qui commencent dès la naissance du héros, comme celle d'Héraclius ; mais ces grands efforts d'imagination en demandent un extraordinaire à l'attention du spectateur, et l'empêchent souvent de prendre un plaisir entier aux premières représentations, tant elles le fatiguent (1). »

En effet, les premières impressions sont les plus vives ; et il est d'autant plus important qu'elles soient favorables, que c'est le plus souvent par là qu'on juge une pièce. Une exposition est un exorde : Corneille reproduit donc sans y songer l'antique précepte, lorsqu'il conseille au poëte de se concilier en commençant l'attention et la bienveillance de ses auditeurs.

« Le premier acte doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale que pour les épisodiques ; de sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants, qu'il ne soit connu par ce premier, ou du moins appelé par quelqu'un qui y aura été introduit. Cette maxime nouvelle est assez sévère, et je ne l'ai pas toujours gardée ; mais j'estime qu'elle sert beaucoup à fonder une véritable unité d'ac-

(1) Corn. Disc. 3.

tion, par la liaison de toutes celles qui concourent dans le poëme (1). » Voltaire approuve cette règle, et loue Corneille de l'avoir inventée et établie. Il trouve qu'elle aide à l'intelligence de la pièce, et même qu'elle augmente l'intérêt. « Le spectateur, dit-il, en attend avec plus d'émotion l'acteur qui doit servir au nœud, ou à le redoubler, ou à le dénouer, ne fût-il qu'un subalterne. Rien ne fait mieux voir combien Corneille avait approfondi tous les secrets de son art (2). »

On voit que si Voltaire sait critiquer et tourner en ridicule ce qui répugne à son goût ou à sa raison, il sait aussi mettre en lumière les idées justes, ce qui est le meilleur éloge qu'on puisse en faire.

Du reste, Corneille lui-même justifie un peu plus bas cette remarque par un exemple : « La conspiration de Cinna et la consultation d'Auguste avec lui et Maxime, n'ont aucune liaison entre elles et ne font que concourir d'abord, bien que le résultat de l'une produise de beaux effets pour l'autre et soit cause que Maxime en fait découvrir le secret à cet empereur ; il a été besoin d'en donner l'idée dès le premier acte où Auguste mande Cinna et Maxime. On n'en sait pas la cause, mais enfin il les mande, et cela suffit pour faire une surprise très-agréable de le voir délibérer s'il quittera l'empire ou non, avec deux hommes qui ont conspiré contre lui. Cette surprise aurait perdu la moitié de ses grâces s'il ne les eût point mandés dès le premier acte, ou si on n'y eût point connu Maxime pour un des chefs de ce grand dessein (3). »

C'est un grand coup de l'art, en effet, c'est une des beautés les plus théâtrales, qu'au moment où Cinna vient de rendre compte à Émilie de la conspiration, lorsqu'il a inspiré tant d'horreur contre les cruautés d'Auguste, lorsqu'on ne désire que la mort de ce triumvir, lorsque chaque spectateur semble devenir lui-même un des conjurés, tout à coup Auguste mande Cinna et Maxime, les chefs de la conspiration. On craint que tout ne soit découvert, on tremble pour eux ; et c'est là cette

(1) Corn. Disc. 1. — (2) Volt. not. au disc. 1 de Corn.
(3) Corn. Disc. 1.

terreur qui produit dans la tragédie un effet si admirable et si nécessaire.

Ainsi le nœud doit être formé dès le premier acte; dans les trois qui suivent, il doit se serrer de plus en plus sans jamais se rompre.

> Que le trouble toujours, croissant de scène en scène,
> Au comble parvenu, se débrouille sans peine.

Mais, pour que le trouble aille croissant, il faut que les événements se lient les uns aux autres comme les anneaux d'une chaîne : le premier étant donné doit nécessairement traîner après lui tous les autres. « Les actions particulières qui amènent la principale doivent avoir une telle liaison ensemble que les dernières soient produites par celles qui les précèdent, et que toutes aient leur source dans la protase que doit fermer le premier acte. Cette règle, bien qu'elle soit nouvelle et contre l'usage des anciens, a son fondement sur deux passages d'Aristote; en voici le premier : « Il y a grande différence, dit-il, entre les événements qui viennent les uns après les autres et ceux qui viennent les uns à cause des autres (1). » Les Maures viennent, dans *le Cid*, après la mort du comte et non pas à cause de la mort du comte ; et le pêcheur vient, dans *Don Sanche*, après qu'on soupçonne Carlos d'être le prince d'Aragon et non pas à cause qu'on l'en soupçonne. Ainsi tous deux sont condamnables (2). Le second passage est encore plus formel et porte, en termes exprès, « que tout ce qui se passe dans la tragédie doit arriver nécessairement ou vraisemblablement de ce qui l'a précédé (3). » Il faut donc rejeter tout ce qui ne se relie pas à cette chaîne.

Il y a cependant quelquefois dans une pièce des personnages secondaires, des faits particuliers qu'on pourrait retrancher sans interrompre la suite des événements ; c'est ce qu'on appelle des épisodes, des faits et des personnages épisodiques. « Les uns et les autres, dit Corneille, doivent avoir leur fondement dans le premier acte et être attachés à l'action princi-

(1) Ar. poét. 11, 3. — (2) Corn. Disc. 1. — (3) Ar. poét. 11, 3.

pale, c'est-à-dire y servir de quelque chose, et particulièrement ces personnages épisodiques doivent s'embarrasser si bien avec les premiers qu'une seule intrigue brouille les uns et les autres. Aristote blâme fort les épisodes détachés et dit « que les mauvais poëtes en font par ignorance, et les bons en faveur des comédiens pour leur donner de l'emploi (1). » L'infante du *Cid* est de ce nombre, et on la pourra condamner ou lui faire grâce par ce texte d'Aristote, suivant le rang qu'on voudra me donner parmi nos modernes (2).

Puisque les meilleurs poëtes font parfois de mauvais épisodes « en faveur des comédiens, » il est permis de penser, avec Voltaire, que le *Cid* nous plaît malgré l'infante et non pas à cause de l'infante. » Tout occupés des amours et des malheurs de Chimène et de Rodrigue, nous ne pouvons avoir d'intérêt que pour eux, tout ce qui nous distrait de cette chère émotion nous gêne et nous importune. L'infante est comme ces fâcheux qui viennent interrompre une douce rêverie, ou mêler leur masque froid et leurs propos insignifiants aux causeries intimes, aux francs et joyeux sourires d'un petit cercle d'amis. Si l'on supporte leur présence sans leur céder la place, c'est qu'on espère se dédommager après leur départ; mais, quand ils sont partis, le fil des idées est coupé, et l'on a grand'peine à renouer la trame délicate des sentiments et des émotions, qui se serait continuée si aisément, si cet importun ne fût venu l'interrompre.

Il faut donc écarter avec soin tout ce qui peut faire obstacle à cette continuité d'intérêt, et lors même que les acteurs quittent la scène, il faut qu'avant de sortir ils offrent un appât à la curiosité des spectateurs, pour les tenir sans cesse dans une agréable suspension. « C'est ce qu'il faut pratiquer à la fin de chaque acte, pour rendre l'action continue. Il n'est pas besoin qu'on sache précisément tout ce que font les acteurs, durant les intervalles qui les séparent, ni même qu'ils agissent lorsqu'ils ne paraissent point sur le théâtre; mais il est

(1) Ar. poét. 10, 10. — (2) Corn. Disc. 1.

nécessaire que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui se doive faire dans celui qui suit (1). »

De là aussi la nécessité de lier les scènes, c'est-à-dire de ne jamais laisser le théâtre vide durant un acte. « La liaison des scènes, dit Corneille, qui unit toutes les actions particulières de chaque acte l'une à l'autre, est un grand ornement dans un poëme, et qui sert beaucoup à former une continuité d'action par la continuité de la représentation. Les anciens ne s'y sont pas toujours assujettis.... Nous y avons tellement accoutumé nos spectateurs, qu'ils ne sauraient plus voir une scène détachée sans la marquer pour un défaut : l'œil et l'oreille même s'en scandalisent avant que l'esprit y ait pu faire de réflexion. Le quatrième acte de *Cinna* demeure au-dessous des autres par ce manquement ; et ce qui n'était point une règle autrefois l'est devenu maintenant par l'assiduité de la pratique (2). » Voilà une petite loi qui n'a été portée par aucun philosophe, ni imposée par aucun critique, et qui cependant est partout observée de nos jours. Est-ce donc à l'autorité de Corneille qu'obéissent ces mille écrivains si différents de caractère et de talent? Non, mais au public, ce législateur suprême, qui a sanctionné sans la connaître la règle proposée par le grand poëte.

Après avoir éveillé la curiosité des spectateurs, après l'avoir soutenue et irritée pendant quatre actes, il ne reste plus qu'à la satisfaire. Le poëte doit les avoir conduits par mille et mille détours dans un obscur et inextricable labyrinthe : il faut que par un coup de baguette, tout s'éclaircisse, tout s'ouvre devant eux. Il est clair qu'il ne peut pas y avoir de procédé général et constant, pour produire ces grands effets, et que tout dépend de l'imagination industrieuse du poëte. » Tel nœud, tel dénoûment. Cependant, si l'on ne peut pas fixer par avance la marche à suivre, on peut indiquer les écueils dont il faut se garder. »

« Dans le dénoûment, dit Corneille, je trouve deux choses à éviter : le simple changement de volonté et la machine (3). »

(1) Corn. Disc. 3. — (2) Id. ibid. — (3) Id. ibid.

Il n'y aurait pas grand artifice au dénoûment d'une pièce, si, après l'avoir soutenue durant quatre actes sur l'autorité d'un père qui n'approuve point les inclinations amoureuses de son fils ou de sa fille, il y consentait tout à coup au cinquième, par cette seule raison que c'est le cinquième, et que l'auteur n'oserait en faire six. Il faut un effet considérable qui l'y oblige, comme si l'amant de la fille lui sauvait la vie en quelque rencontre, où il fût près d'être assassiné par ses ennemis, ou que par quelque incident inespéré, il fût reconnu pour être de plus grande condition et mieux dans la fortune qu'il ne paraissait (1). »

Corneille faisait ici sans s'en douter la critique du théâtre anglais. « Vous ne verrez jamais, dit Dryden, une pièce française finir par un simple changement de volonté, artifice ingénieux qui est la ressource ordinaire de nos poëtes pour terminer leurs pièces (2). »

« La machine n'a pas plus d'adresse, quand elle ne sert qu'à faire descendre un dieu pour accommoder toutes choses, sur le point que les acteurs ne savent plus comment les terminer. C'est ainsi qu'Apollon agit dans *Oreste*. Ce prince et son ami Pylade, accusés par Tyndare et Ménélas de la mort de Clytemnestre, et condamnés à leur poursuite, se saisissent d'Hélène et d'Hermione ; ils tuent ou croient tuer la première et menacent d'en faire autant à l'autre, si on ne révoque l'arrêt prononcé contre eux. Pour apaiser ces troubles, Euripide ne cherche point d'autre finesse que de faire descendre Apollon du ciel, qui, d'autorité absolue, ordonne qu'Oreste épouse Hermione et Pylade Electre ; et de peur que la mort d'Hélène n'y servît d'obstacle, n'y ayant pas d'apparence qu'Hermione épousât Oreste qui venait de tuer sa mère, il leur apprend qu'elle n'est pas morte, qu'il l'a dérobée à leurs coups dans l'instant qu'ils pensaient la tuer (3). » En un mot, il faut que le dénoûment soit une conséquence naturelle des passions qui gouvernent les héros ; il faut que le

(1) Corn. Disc. 1. — (2) Dryd. Ess. of dram. poesy.
(3) Corn. Disc. 3.

cinquième acte soit la conclusion logique des prémisses posées dans les quatre premiers.

Cette conclusion une fois tirée, il est clair qu'on n'a plus qu'à se taire.

Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant.

Quand la curiosité des spectateurs est satisfaite, ils n'attendent plus rien, et tout ce qu'on peut leur dire ne sert qu'à les ennuyer. Aussi, dit Corneille, « les sentiments de joie qu'ont deux amants qui se voient réunis après de longues traverses doivent être bien courts; et je ne sais pas quelle grâce a eue, chez les Athéniens, la contestation de Ménélas et de Teucer, pour la sépulture d'Ajax, que Sophocle fait mourir au quatrième acte; mais je sais que, de notre temps, la dispute du même Ajax et d'Ulysse pour les armes d'Achille après sa mort, lassa fort les oreilles, bien qu'elle partît d'une bonne main (1). Je ne puis déguiser même que j'ai peine encore à comprendre comment on a pu souffrir le cinquième acte de *Mélite* et de la *Veuve* (2). »

Corneille, on le voit, n'avait pas la prétention d'être infaillible, et ne craignait pas d'avouer ses défauts quand il les avait reconnus. Ainsi, quand il attaquait les règles, ce n'était pas, comme le publiait l'abbé d'Aubignac, pour justifier ses fautes; encore moins était-ce par malice contre l'irascible abbé, « et pour affaiblir les raisons et la force de sa pratique du théâtre en les corrompant (3). » Il savait que, dans ses ouvrages, les taches disparaissaient aux regards éblouis par l'éclat de ses qualités; il se savait assez grand pour avoir le droit de faillir. Il semble même qu'il se soit fait plus d'une fois un malin plaisir de signaler à ses critiques des taches, des défauts, qu'ils n'avaient pas su apercevoir dans ses écrits (4).

Il faut donc réserver toute la catastrophe pour le cinquième acte, « et même la reculer vers la fin autant qu'il est possible. Plus on la diffère, plus les esprits demeurent suspendus, et l'impatience qu'ils ont, de savoir de quel côté elle tournera,

(1) Dans la *Mort d'Achille* de Benserade. — (2) Corn. Disc. 1.
(3) D'Aub. Diss. sur Sert. — (4) Exam. d'*Horace*, du *Cid*, etc.

est cause qu'ils la reçoivent avec plus de plaisir : ce qui n'arrive pas quand elle commence avec cet acte. L'auditeur qui la sait trop tôt n'a plus de curiosité; et son attention languit durant tout le reste qui ne lui apprend rien de nouveau. Le contraire s'est vu dans la Marianne (1), dont la mort, bien qu'arrivée dans l'intervalle qui sépare le quatrième acte du cinquième, n'a pas empêché que les déplaisirs d'Hérode, qui occupent tout ce dernier, n'aient plu extraordinairement; mais je ne conseillerais à personne de s'assurer sur cet exemple. Il ne se fait pas des miracles tous les jours; et, quoique son auteur eût bien mérité ce beau succès, par le grand effort qu'il avait fait à peindre les désespoirs de ce monarque, peut-être que l'excellence de l'acteur (2), qui en soutenait le personnage, y contribuait beaucoup (3). »

En résumé, tous les défauts qui sont à craindre, dans le reste de la pièce, doivent absolument être évités dans le dénoûment. Les faiblesses et les inconséquences des caractères, les lenteurs et les invraisemblances des événements, seraient surtout visibles et choquantes à ce moment suprême où tous les cœurs sont émus, où tous les esprits sont en suspens. C'est là que doivent éclater les plaintes, c'est là que doivent couler les pleurs, et c'est là aussi, par conséquent, que doit se réunir et se condenser tout ce qu'il y a de grand, de pathétique, de terrible dans le drame. C'est là que doivent se presser et s'accumuler naturellement, fatalement, par la pente irrésistible des passions humaines, par la logique inflexible des événements, les morts illustres et les sanglantes révolutions.

On se demandera peut-être, en finissant cette exposition de la poétique de Corneille, quelle influence elle a eue sur son génie, sur son théâtre, sur le théâtre français tout entier. On peut répondre, je crois, que cette influence a été tout à la fois féconde et stérile, utile et funeste. Cette contradiction apparente exige une explication.

(1) Tragédie de Tristan.

(2) Cet acteur était Mondory, à qui ce beau rôle coûta la vie.

(3) Corn. Disc. 1.

Considérons d'abord ses effets sur les écrivains. Supposons un poëte d'un esprit entreprenant et hardi, trop fier pour s'abaisser, trop fort pour pouvoir plier, sublime dans l'expression des idées sublimes, mais trop simple et trop sévère pour savoir orner les idées communes, porté par conséquent à peindre les grands événements, à faire agir et parler les grands hommes, plutôt qu'à étudier les finesses et les délicatesses du cœur humain; n'est-il pas évident qu'il va se trouver à l'étroit dans ce petit espace où l'enferment les règles? Corneille, par exemple, ce rude et inflexible génie, n'y était-il pas à la gêne? Il suffit de lire dix lignes de ses discours ou de ses examens, pour voir qu'il n'a jamais considéré les règles que comme des obstacles à surmonter, des puissances malfaisantes à conjurer. Croirons-nous qu'il était dans l'erreur, et prenait, pour des liens embarrassants, les lisières qui le soutenaient? Il n'est pas besoin de chercher bien loin des preuves et des raisons pour réfuter cette supposition : il suffit de lire ses ouvrages.

Mélite, son coup d'essai, fut considérée à son apparition comme une merveille; et cependant, quand il la composa, il ignorait encore qu'il y eût des règles, et n'avait « pour guides qu'un peu de sens commun et les exemples de Hardy (1). » Quand il fit le *Cid*, son chef-d'œuvre, au jugement de ses contemporains, la règle des unités n'avait pas encore obtenu force de loi. Aussi, ne prend-il pas grand souci de l'unité de lieu, et ne se fait-il pas faute de conduire ses spectateurs où il lui plaît : au palais du roi, dans la rue, dans la maison de Don Diegue ou dans celle du comte, partout où il croit pouvoir leur montrer les scènes les plus intéressantes. Quant à l'unité de temps, qui avait déjà un parti puissant, il affecte de s'y soumettre. Mais comme il s'est repenti depuis de cette docilité! C'est elle qui l'a jeté dans les fautes les plus graves, dans les invraisemblances qu'on lui a le plus justement reprochées. Que de faits entassés dans ces vingt-quatre heures! Le conseil tenu par le roi, le soufflet, le duel de Rodrigue et du comte, l'accu-

(1) Exam. de *Mélite*.

sation de Rodrigue par Chimène, l'invasion des Maures et leur défaite, enfin le duel de Rodrigue et de Don Sanche. Ne peut-on pas dire à Corneille, à ce propos, ce qu'il disait lui-même au sujet des Suppliantes d'Euripide : « C'est assez bien employer un temps si court. » Les entrevues de Chimène et de Rodrigue, aux troisième et cinquième actes, n'auraient rien d'invraisemblable, si la mort du comte était moins récente. Mais c'est le jour même du duel, c'est quand le cadavre du vaincu est encore dans sa maison, c'est alors que Rodrigue ose s'y présenter, et que Chimène a le cœur de lui dire :

Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.

N'oublie-t-elle pas un peu trop promptement sa douleur, et peut-on concevoir un tel vers dans sa bouche, devant le corps sanglant de son père ? Il nous est permis, du reste, de blâmer cette scène ; Corneille lui-même ne la justifie qu'en la déclarant une brillante absurdité (1).

Ce n'est pas seulement dans le *Cid*, c'est dans presque tous ses ouvrages, que se remarque cet embarras du poëte en présence des unités. A part quelques chefs-d'œuvre, en effet, que voit-on dans toutes ses pièces ? Quelques scènes où il est inspiré, où il s'élève à une hauteur qui étonne, où sa pensée semble atteindre les limites de la grandeur humaine ; et puis des scènes sans intérêt, sans mouvement, sans dignité ; des scènes où son langage, si limpide et si fort dans les grands morceaux, s'embarrasse et s'affaiblit, s'obscurcit et s'éteint. Qu'on retranche de la *Mort de Pompée* un récit et deux ou trois scènes où Cornélie fait éclater toute l'énergie, toute la majesté d'une héroïne romaine, que reste-t-il ? De petites querelles domestiques entre Ptolémée et Cléopâtre, des conversations galantes entre Cléopâtre et César, frivole et ennuyeuse peinture d'un amour sans passion et sans noblesse. Ce n'était pas cependant une idée sans grandeur qui avait inspiré le choix de ce sujet. Corneille avait voulu, il nous

(1) Exam. du *Cid*.

l'apprend lui-même (1), transporter sur le théâtre la *Pharsale* de Lucain, donner en spectacle à la France cette grande partie entre César et Pompée, dont l'enjeu était l'empire du monde. Un éminent professeur a fait, dans un cours célèbre, le plan d'une tragédie épique où était représentée toute l'histoire de Coriolan. « Qui de nous, ajoute-t-il, lisant Shakespeare, n'a regretté parfois que Corneille n'ait pas eu ce plaisir (de l'introduire en France), et ne s'est dit que l'art peut-être y aurait gagné? Avec quelle énergie l'inventeur de Rodogune aurait-il pu reproduire lady Macbeth? Même sur les Romains, n'eut-il pas appris quelque chose dans le Coriolan de Shakespeare (2)! » Qu'on suppose seulement Corneille libre de toute entrave, maître de dresser son théâtre, tantôt à Rome, tantôt en Gaule, en Grèce ou en Égypte, ne voit-on pas quels hommes, quelles passions, quels combats il pouvait nous peindre? Ne prend-on pas plaisir à se figurer ce qu'eussent été sous son mâle pinceau, les portraits de César, de Curion et d'Antoine, de Pompée, de Scipion et de Caton? Mais comment réunir en un même jour, en un même lieu, ces ennemis irréconciliables? Il faut évidemment renoncer à les montrer tous ensemble; et voilà tout d'abord le poëte obligé de choisir, obligé de sacrifier et d'exclure de son poëme la moitié au moins de ses personnages. Parviendra-t-il au moins à mettre en présence les deux chefs de parti? La règle s'y oppose formellement. Aussi l'un, celui qui donne son nom à la pièce, n'y figure que dans un récit, et l'autre n'arrive après sa mort que pour le pleurer. Il faut cependant faire cinq actes, et il ne suffit pas pour les remplir d'un récit et d'un regret. Les héros de la pièce, ceux qui brillent dans la *Pharsale*, étant morts ou dispersés par tout l'univers, qui occupera la scène à leur défaut? De toute nécessité, il faudra y appeler les habitants du pays. Voilà donc les Égyptiens à la place des Romains, les Photin et les Achillas à la place des Brutus et des Caton. Voilà donc l'écrivain qui avait dessein de peindre les plus grands événements et les

(1) Exam. de *Pompée*. — (2) Vill. *Cours de litt. sur le* XVIII*e siècle*

plus grands hommes peut-être qui aient jamais été, conduit insensiblement par la nécessité d'obéir à la règle, à nous montrer en leur place les petites intrigues et les amours légères d'une Cléopâtre. Voit-on quel sublime essor prenait le poëte emporté par son génie, et dans quels bas lieux il est ramené par ses malheureuses entraves?

Si nous supposons, au contraire, un écrivain qui ait plus de délicatesse que de grandeur, autant de souplesse que de force, autant de goût et de talent que d'enthousiasme et de génie, il pourra se faire que l'obéissance ne lui coûte aucun effort, et que l'observation constante des règles, sans lui ôter aucun de ses mérites, donne à ses ouvrages un cachet particulier. Peut-être Racine leur doit-il une partie de sa gloire; peut-être leur doit-il cet ordre et cette unité, cette élégance et cette grâce, cette harmonie et cette justesse de proportion qui le distinguent de tous ses émules. C'est bien à tort qu'on a pu le traiter d'imitateur servile! Il serait plutôt le poëte original par excellence. Il a réalisé dans la tragédie cette beauté idéale, cette beauté pure et sans tache, qui n'est pas plus admirable par la réunion de toutes les qualités que par l'absence de tous les défauts.

Quant au théâtre français, en général, nous y retrouvons encore les deux mêmes influences contraires de cette poétique : elle lui a donné d'un côté ce qu'elle lui retirait de l'autre. Comme il est peu vraisemblable qu'il se passe un grand nombre d'incidents en un même jour et en un même lieu, on a dû voir nécessairement sur la scène française plus de paroles que d'actions, et moins d'événements que de pensées. Comment y faire entrer ces grandes peintures historiques, si justement admirées dans le théâtre anglais? L'histoire ne marche pas si vite; et ce n'est pas en quelques heures que se font les révolutions qui changent les empires. Il faut aux événements secondaires qui les annoncent, les préparent ou les expliquent, le temps d'arriver; il faut aux diverses causes qui les produisent le temps de naître, de se développer et d'agir. Aussi, quels sont les chefs-d'œuvre de notre scène? Le *Cid*, *Polyeucte*, *Cinna*, *Andromaque*, *Phèdre*, *Athalie*, sujets fa-

buleux pour la plupart, ou histoires si peu marquantes et si peu connues, que le poëte avait sur elles le même droit que sur des fables. Quant aux tragédies historiques, il en est une, la *Mort de César*, qui se trouve à la fois dans le théâtre anglais et dans le nôtre : quelle différence de l'une à l'autre pour l'intérêt, la grandeur, la vérité des faits et des caractères. Corneille aimait l'histoire, il voulait appuyer sur des réalités ses grandes conceptions, ses fortes et sublimes pensées; il avait une sorte de tendresse pour les noms illustres, pour les hommes puissants dont la postérité se souvient. Aussi quelle n'était pas sa douleur, quand il se voyait réduit à passer les faits les plus importants, à négliger les traits les plus caractéristiques, à défigurer ou à amoindrir ses héros. C'est en vain qu'il se recueille et s'anime, pour peindre dignement les Pompée, les César, les Agésilas et les Attila : ces figures sont trop grandes pour entrer tout entières dans le cadre étroit qui lui est imposé. C'est en vain que les fictions répugnent à la sévérité de son génie, c'est dans la fable ou dans la légende bien plus que dans l'histoire, qu'il trouve les sujets de ses chefs-d'œuvre. Convenons donc que la poétique française est peu favorable à l'exposition des événements, ou à la peinture des héros qui ont marqué dans l'histoire de l'humanité.

Nous n'avons pas à répéter ici tout ce qu'on a dit des longs récits, des ennuyeuses confidences, que cette même poétique rendait inévitables ; de ces scènes inutiles, ces scènes de remplissage, que les spectateurs emploient, dit l'abbé d'Aubignac, « à s'entretenir de ce qui s'est passé, à reposer leur attention, et à manger leurs confitures (1). » Mais il est bon de faire observer qu'en ôtant aux poëtes les sujets tout faits, elle les forçait d'en créer; et, par conséquent, exigeait d'eux plus d'invention. Il fallait suppléer au défaut d'incidents tirés des faits extérieurs, par des incidents tirés des mouvements plus rapides des passions humaines. Au lieu d'exposer les révolutions qui changent les empires, ils durent s'attacher à représenter les révolutions non moins terribles

(1) Crit. de Soph.

qui bouleversent les cœurs. Il fallut donc avant tout étudier le cœur humain, il fallut descendre dans ses plus profonds replis et surprendre ses plus intimes secrets; il fallut s'appliquer à deviner et à rendre ses désirs et ses terreurs, ses affections et ses haines, enfin toutes ses impressions, les plus délicates et les plus fugitives, comme les plus durables et les plus terribles. En un mot sous l'influence de cette poétique nouvelle, l'histoire fit place à la fable, les rois et les conquérants aux héros; mais si les faits furent moins exactement représentés, on traça plus fortement les caractères; si la tragédie fut moins puissante à peindre la réalité, grâce au génie de nos grands poëtes, elle peignit une vérité plus générale, plus universelle; et en cessant d'être historique elle devint plus philosophique.

Vu et lu,

A Paris, en Sorbonne, le 1er novembre 1852,

Par le doyen de la Faculté des Lettres de Paris,

J. Vict. Le Clerc.

Permis d'imprimer, le 2 novembre 1852,

Le Recteur de l'Académie de la Seine,

Cayx.

TABLE.

Pages.

Avant-Propos 5

Première partie. — Du but de la tragédie 9

Deuxième partie. — Du choix du sujet. 35

Troisième Partie. — De la manière de traiter le sujet. 62

Chapitre Ier. — De l'action en général. 62

— II. — Des unités de temps et de lieu 68

— III. — Des mœurs ou caractères. 107

— IV. — Des actions particulières ou subordonnées. . 112

IMPR. DE W. REMQUET ET Cie, R. GARANCIÈRE, 5.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Not wanted in RBSC

16-9-86 EH